

**Universita Karlova v Praze– Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy**  
Charles University in Prague - Faculty of Education, Department of Arts

# **„Prázdnota“ „Emptiness“**

**Marie Zemanová, Praha**  
**6. ročník, VV-ZUŠ**  
**presenční studium**  
Marie Zemanová, Prague  
6th year of the studies, art.  
prezent studies

**měsíc a rok dokončení DP: duben 2007**  
finished to: April 2007

**vedoucí DP: Doc.ak.mal. Zdenek Hůla**

**konzultant. Doc.PaeDr. Jan Slavík Csc.**

leader: Doc.ak.mal. Zdenek Hůla

consultant: Doc.PaeDr. Jan Slavík Csc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

A rectangular box containing a handwritten signature in dark ink. The signature is cursive and appears to be 'Marie Zemanová'. The box is slightly irregular and has some faint horizontal lines across it.

Marie Zemanová

Praha 19.4.2007

Děkuji tímto panu Doc.ak.mal. Zdenku Hůlovi, vedoucímu své práce, panu Doc.PaeDr. Janu Slavíkovi, mému konzultantovi a Tomíkovi za pomoc a trpělivost.

Posudek diplomové práce

**Marie Zemanová**

## **PRÁZDNOTA**

Prázdnota není pro Marii Zemanovou záminkou slovní, teoretické exhibice, ale objekt zkoumání, nahlížení i osobního a autorského uchopování. Úvodní autorský text ukazuje, že zvolené téma dokáže kvalitně zpracovat, i osobně nahlédnout. Jednostrannost některých teoretických východisek, o kterých autorka ví, mírně rozkolísává kvalitu sdělení. Velmi zajímavé pohledy na zvolené téma demonstruje na dobře zvolených autorech a dílech. Ne vždy plně a v celé šíři využije možností, které se jí v takto nahlédnuté „prázdnotě“ nabízí. Celkově je teoretická část práce dobře zvládnutá a obsahuje množství hodnotných, osobně a originálně zpracovaných úvah a pohledů.

Objekt, který vznikl jako autorská interpretace tématu „Prázdnota jako absence“, vychází ze zvláštního pocitu osobní nepřítomnosti ve vlastních vzpomínkách. Výchozím materiálem jsou rodinné fotografie, ze kterých volnou malbou přenáší na jednotlivé skleněné desky znaky předmětů, architektonických detailů a krajinných prvků. Skleněné desky jsou zavěšeny v kovové konstrukci. Prázdnost mezi skly odkazuje k postupům uplatňovaným v čínské krajinomalbě. V této práci dobře zúročila poznatky, které získala během studia materiálů týkajících se tématu „prázdnota“.

Myslím si, že autorka svými didaktickými projekty žáky zaujme a zprostředkuje jim kontakt a vhled do zvoleného námětu. Marie Zemanová nezpracovala téma pouze z pohledu poznávajícího, ale vyzvedla i jeho morální a mravní rozměr. Svoji zkušenost z neokleštěné interpretace, i této velmi „subtilní“ reality, umí zprostředkovat žákům.

Téma, které si Marie Zemanová zvolila, je velmi aktuální a přínosné. Není to téma lehké a Marie Zemanová ho zpracovala osobně a osobitě. Myslím, že je tato práce ve všech třech složkách dobře zvládnutá a vyrovnaná.

Navrhuji klasifikaci výborně.

7. 5. 2007

Doc. ak. mal. Zdenek Hůla



Studentka přistoupila k vypracování diplomové práce s náročným tématem s výrazným osobním zaujetím, s nezbytnou šíří, ale i s potřebnou a dle mého soudu relevantní hloubkou pohledu. Z mnoha aspektů, které se nabízely či dokonce vtíraly, vybrala především hlediska psychologická filozofická a umělecká, propojená výrazným pohledem osobním. Tyto odlišné aspekty propojuje právě osobním zaujetím, byť se jí ne vždy mohlo podařit potřebnou jednotu zcela vyjádřit. Tak např. Grofova interpretace BPM I – IV s užitím symbolů Velké Matky – Matky přírody, sabatu, bakchického, apollinského nebo prométheovského atd. by vyzývaly k hledání pandánů nejen v oblasti filozofie, ale i výtvarného umění. Oponent je si však plně vědom, že by objevování a formulování dalších kontextů přesáhlo rozsah i nároky, kladené na práci tohoto typu. Při erudici, kterou autorka prokázala však soudím, že diplomová práce by nemusela ani neměla být jejím posledním literárním opusem. Výběr autorů a směrů z oblasti psychologie, filozofie i dalších oblastí pokládám vzhledem ke koncepci práce za relevantní. Autorka při něm prokázala dobrou orientaci v široké škále odborné literatury, byť v několika případech by hodnotě práce nesporně prospěla širší škála pramenů (TAO – pouze Navrátil, Grof – jen jedna publikace, Greenberg je již dostupný i v překladu, na Freuda je možno odkázat z originálu, nejen „přes Pechara“). Výběr pramenů tím ale nemíním zpochybňovat: pečlivé čtení textu mne přesvědčilo, že autorka uvádí jen ty, s nimiž se skutečně do hloubky seznámila.

To platí i pro výběr typů umělecké tvorby 20. století a rovněž pro výběr jednotlivých autorů a jejich děl. Za nedostatek však nutno označit fakt, že reprodukce v textu nejsou doplněny nezbytnými bibliografickými údaji a seznam reprodukováných děl bohužel chybí i v závěru textové části.

Za zvláště přínosnou a osobitou pokládám kapitolu třetí, týkající se obsahové prázdnoty a vazby na pop-art. Rovněž kapitoly následující prokazují autorčino hluboké zaujetí i schopnost reflektovat „jiné a odlišné“ bez zjednodušujících dichotomií. Základní myšlenková struktura – prázdnota jako neohrazenost, jako neznámé, prázdnota obsahová, prázdnota jako možnost a jako absence – je dle mého soudu dokladem autorčina originálního myšlením a zasloužila by si uvažovat nad možností veřejné publikace.

V didaktické části vychází diplomantka organicky ze svrchu naznačené struktury. Předkládá přitom bohatě členěnou a vnitřně propojenou škálu projektů, inspirovaných nejen předcházejícími poznatky, ale motivovanou i podnětnou literaturou. Projekt je promyšlen, bohatě rozvrstven a přináší množství originálních podnětů. Ty části projektu, které autorka v praxi vyzkoušela, sebekriticky reflektuje. Škoda jen, že hodnota didaktické části je snížena absencí reflexe reakcí žáků a téměř absencí ukázek výtvarných prací žáků a jejich hodnocení. Hodnocení bohužel chybí i u těch částí projektů, které byly ověřeny, neboť sumární reflexe je nemůže nahradit. Kvalita této části práce je žel snížena malým množstvím ukázek dětských výtvarných prací, u nichž opět chybí popisky i seznam v závěru práce. Litovat lze i toho, že text s názvem Závěr je umístěn před didaktickou částí, která tak vzbuzuje dojem pouhého appendixu, byť jím dle mého soudu není.

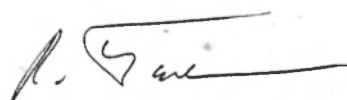
V rozporu se zadáním práce jsem v textu ani na přiloženém CD nenalezl ani slovo o výtvarné části práce diplomantky, natož její reflexi. Těmito nedostatky, byť se mohou jevit jen jako formální, je zbytečně snížena kvalita jinak velmi hodnotné práce. Samotný text je psán kultivovanou a čtivou formou s minimem porušení pravidel ortografie (str. 1 – slovy, které, str. 11 – poklesle novinářské „díky depresi“, str. 60 – jao místo jako), přičemž příklady uvádím spíše jako doklad poctivého čtení než jako výtku. (Sám bych byl potěšen, kdyby tato stránka neobsahovala více překlepů než oponovaná DP...)

Pro obhajobu doporučuji – kromě výhrad uvedených výše – následující témata:

1. Ornament, dekor a prázdnota v tzv. lidovém a tzv. vysokém umění.
2. Vztah vlastní výtvarné tvorby a textové části práce.
3. Vztah vlastní výtvarné tvorby a didaktických projektů.

Navržená klasifikace: velmi dobře (s lítostí), nemám však námitek proti celkovému hodnocení výborně podle průběhu obhajoby, zvláště bodů 2. a 3.

V Praze dne 6. května 2007



**Zemanová, M.: Prázdnota.**

**/Diplomová práce/ Praha 2007- Universita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta,  
katedra výtvarné výchovy,**

**84 s.**

**V práci je v pěti kapitolách rozvíjen koncept „Prázdnoty“ z pohledu různých kultur a vědních disciplín (transpersonální psychologie, filosofie, náboženství – taoismus a sociologie. Autorka také hledá paralely mezi tímto konceptem a světem výtvarného umění. Své poznatky dále rozvíjí ve třech didaktických projektech.**

**PRÁZDNOTA – TAOISMUS – TRANSPERSONÁLNÍ PSYCHOLOGIE – FILOSOFIE –  
ČÍNSKÁ TUŠOVÁ MALBA - MONOCHROM – POP-ART - ORNAMENT**

The autor is trying to explain in five chapters koncept of inner emptiness usány different views from different cultures and science, such as taoism, transpersonal psychology, philosophy and sociology. As well as it 's influence on world of art. Three of this five chapters create didactic projects

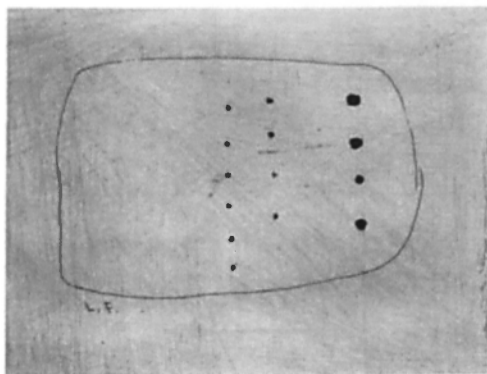
**EMPTINESS – TAOISM – TRANSPERSONAL PSYCHOLOGY- PHILOSOPHY –  
CHINESE INK PAINTING – MONOCHROM – POP-ART - ORNAMENT .**

## Předmluva

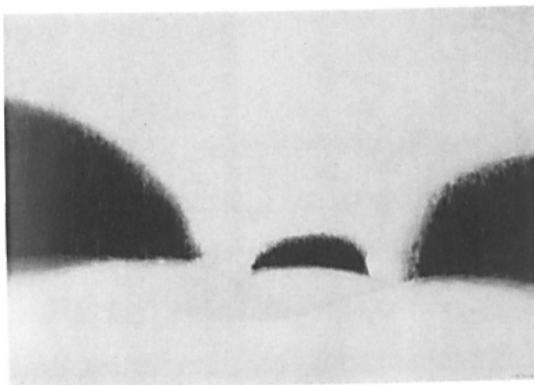
Psát o prázdnu se může jevit jako naprostý nesmysl. Vlastně si to celé protiřečí - zaplňovat prázdné stránky větami, porušovat tu dokonalou jednotu a nekonečnost bílé stránky písmeny, slovy, které můžou být navíc mylné, banální či směšné. Ale diplomová práce si to už žádá, vybrat z bezbřehého oceánu témat to jediné velikosti pořádného rybníka, z toho rybníka pak pouhou kaluž, ve které se budete rok dva plácát. A nakonec být velmi šťastný, když se v té kaluži neutopíte a byť jenom kapkou přispějete ke světové moudrosti a lepším zítřkům. Ale to už je asi lidský úděl, zachycovat nezachytitelné nedostatečnými slovy, z minima své smrtelné duše a omezeného těla vytěžit maximum. Snad tedy i mně se podaří...

Ale k vážné práci. Mým východiskem je téma, které mě již delší dobu zajímá a vzrušuje. Prázdnota. Lidé se často zabývají tím, co je, a to, co není, nechávají bez povšimnutí. A přece to, co není, má stejnou váhu a důležitost jako to, co je. Když padne mlha, když nám ušní bubínky rozvibruje pomlka v hudbě nebo když se dokážeme jak do jiného světa zanořit do prázdné plochy obrazu, najednou si prázdnoty všimneme a snad ji i dokážeme na chvíli prožít. Ale poté se na nás opět natlačí svět plný věcí, osob, jevů, dojmů, myšlenek a jiných produktů lidské mysli a prázdnota opět zmizí, zahalí se opět do své tajemnosti. Chtěla bych se proto tímto textem zastavit na chvíli nad tématem prázdnoty a alespoň z části probádat území, které je, alespoň pro mě, tajemným ostrovem. Jestli skrývá poklad, lidožrouty nebo právě to „NIC“, ukáže až samotný text. Protože téma je to velmi abstraktní, rozhodla jsem se vycházet z bezpečí svých zážitků či prekonceptů. A tak se postupně vyprofilovalo pět tématických okruhů, které se staly tématy pěti kapitol. „Prázdnota jako neohraničenost“, „Prázdnota jako absence“, „Prázdnota obsahová“, „Prázdnota jako možnost“ a „Prázdnota jako neznámé“. Znovu zdůrazňuji své osobní východisko a to, že práce tudíž nemůže být vyčerpávajícím výčtem nebo dokonalým zmapováním například úseku dějin umění. Osobní východisko se tedy snažím doložit dostatkem informací, vztáhnout ho k současnému výtvarnému umění, do určité míry ho zobecnit a své poznatky využít v didaktickém projektu.

Text píši především pro sebe (málokdy je člověk tak radikálně nucen třídit své myšlenky) a dále pro své spolubojovníky na poli pedagogickém, kteří by se snad v myšlenkách ubírali podobným směrem a má práce by je tudíž mohla inspirovat. Tomuto záměru se snažím přizpůsobit jazyk i formu celé práce.



Lucio Fontana



Jirí John

### Zmizení na běžkách - krátká povídka

Jedné zimy jsem se vydala sama na běžkařský výlet. Bylo už pozdě odpoledne a na stráně kolem babiččiny chalupy padala mlha. Tam, kde byl jindy les, černala se mohutná hradba, která postupně ztrácela kontury. Spolu se vzdalováním se od vesnice umlkaly i poslední zvuky řídce projíždějících aut a pouze monotónní svistot skluznic mých běžek doplňoval stejně monotónní svistot větru. Černá hradba přede mnou bledla, a přestože jsem se k ní přibližovala, ona se vzdalovala. V tu chvíli mi začalo být jaksi ouzko - co kdybych se ztratila? Oči městského dítěte jsou navíc jaksi nezvyklé na tolik prázdného místa, ať se to týče prostoru nebo i zvuku. (I velké nebe nad Mánesovým mostem v Praze na mě působí jaksi tíživě, i když svátečně zároveň). Obrátila jsem proto své lyže směrem k domovu. Z osaměle stojících stromů na úzkých mezích se postupně stávali pouze kmeny, potom rýhy a nakonec zmizely úplně. Vydala jsem se tím směrem, kde jsem tušila šmouhu vesnice. Jelikož cesta zpátky vedla z kopce, ani jsem se moc nemusela namáhat a lyže se samy rozjely. Ticho se ztišovalo (od teď vím, že ticho je doopravdy jemné hučení, jako když přiložíte ucho k uliti) a nebe se zemí se slily v jedno. Ve velké rychlosti, přesto nehybně stojící, jsem najednou přestávala cítit své tělo a mé oči jako v transu zíraly do toho obrovského NIC přede mnou. Přede mnou, nade mnou, tato slova ztratila smysl. Prázdnost mě pohltila.....A najednou se přede mnou zjevila babiččina pruhovaná chalupa, na kterou jsem chvíli zírala jak na zjevení. Tam na kopci jsem prožila něco, co se nedá vyjádřit slovem, ba ani pěti tečkami v textu.

## 1. Prázdnota jako neohraničenost

„Dálka přináší bílou jednotu nerozlišeného, jednotu tiché smrti, jež na okraji našeho světa začíná prosakovat věcmi. Tato smrt věcí v nerozlišeném není budoucí událostí, která hrozí, ale čímsi, co už nastalo, je jedním z pohybů, ze kterých se splétá dění světa. [...] Tato bílá jednotka přináší také radost, je nejen živlem zániku tvaru, jsoucna a smyslu, ale i prostředím jejich zrodu; je místem zničení řádů, ale také místem, v němž se řády rodí[...]“<sup>1</sup>

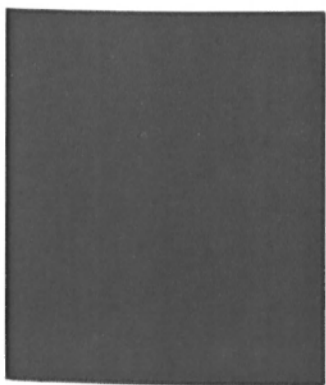
### 1.1 Východiska

Mým záměrem v této kapitole je vymezit pojem prázdnoty jako neohraničenosti a pokusit se najít paralelu nebo paralely mé představy o tomto konceptu s psychologickým pojetím.

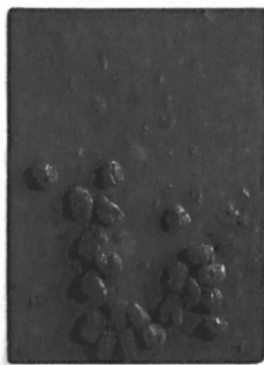
Dále mě zajímá souvislost pocitu něčeho „prázdného“, zároveň „neohraničeného“ a „nekonečného“ se světem umění. Jak je možné vyjádřit onu prázdnotu hmotou či barvou? Nebo ještě základněji: lze něco „neuzavřeného“ vyjádřit výtvarnou formou, která je vždy nějakým způsobem fyzicky hmotná? (Ve svém pátrání – a to se bude týkat všech kapitol – se soustředím na „klasické“ formy výtvarného umění, tedy na kresbu/grafiku, malbu, sochařství a různé jejich variace. Relativně nové formy jako například koncept, umění akce, videoart atd. v tomto textu vědomě opomímám. Mám dojem, že by se tím příliš rozšířilo pole zkoumaného tématu a to by bylo vzhledem k soudržnosti práce na škodu.) Jistě spolu se mnou tušíte (nebo spíš víte), že „nekonečnost“ lze vyjádřit fyzicky omezeným výtvarným dílem. Pojdme se ale podívat „jak“ a „za jakých okolností“.

<sup>1</sup>

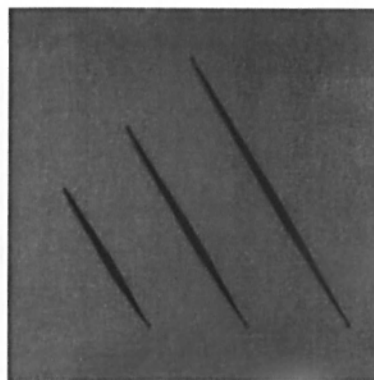
AJVAZ, M. *Světelný prales*. Praha: OIKOYMENH, 2003. s.27



Yves Klein



Yves Klein



Lucio Fontana

## 1.2 Vymezení pojmu „prázdnota jako neohraničenost“

„Prázdnotu jako neohraničenost“ ve své práci chápu jako prázdný prostor, který není jakkoliv vymezený věcmi. Tudíž zde neplatí, že je něco nahoře a něco dole (tudíž také ne stoupání a klesání), neexistuje blízké a vzdálené (tudíž nemůžeme „cestovat“ ve fyzickém slova smyslu). Tento prostor je prostorem myšleným a jeho symbolickým vyjádřením může být představa nekonečného vesmíru či bezedného oceánu. Na fyzické úrovni nám tento prostor (podle mého) může zprostředkovat například monochromní malba. Prostřednictvím vnímání „barvy o sobě“ (tedy jedné z nejzazších abstrakcí světa umění) nám umožní zanořit se do nekonečného, prázdného prostoru. Zážitek „prázdnoty jako neohraničenosti“ úzce souvisí s rozplynutím našeho „já“, tedy s pocitem, že naše osobnost ztrácí kontury a postupně se rozplývá do toho, co označujeme kosmos, universum či jinak (neohraničenost je zde prostorová i časová, tedy zároveň nekonečnost i věčnost). Tyto pocity jsou popisovány mystiky, souvisí s meditací, krajním vyčerpáním, požíváním některých drog, (pozor - rozdíl mezi tímto pocitem a jeho náhražkou v podobě alkoholového opojení) a s prožitkem umění (obzvláště některých jeho druhů).

### 1.3 Oceánický pocit

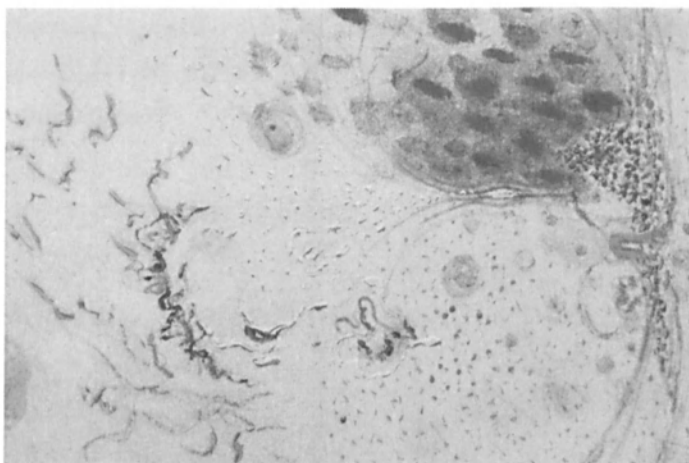
Filosof Jiří Pechar ve své knize „Prostor imaginace“<sup>2</sup> zmiňuje termín „oceánický pocit“, jehož autorem je Romain Rolland. Objevuje se v Rollandově polemické korespondenci se Sigmundem Freudem, ve které šlo o náboženství. Freud tvrdil, že náboženství je iluzivní povahy ( což rozvedl ve spisku „Die Zukunft einer Illusion“ - „Budoucnost jedné iluze“ - z roku 1927), zatímco Rolland oponoval, že Freud zde opomíjí to, co on sám považuje za nejvlastnější zdroj religiozity - „oceánický pocit“. Tzn. “[...] určitý zvláštní pocit, který jeho samotného nikdy neopouští a který se pravděpodobně vyskytuje u velmi mnoha lidí, pocit „věčnosti“, něčeho neohraničeného, neomezeného, „oceánického““<sup>3</sup> Tento pocit není spojen s jakoukoliv náboženskou vizí ani s vírou v osobní nesmrtelnost a tudíž není nějakou iluzí. Freud možnost onoho oceánického pocitu nepopírá (i když sám u sebe ho nenachází) a snaží se najít analogie ve své psychoanalytické zkušenosti. Jistou podobu nachází s pocitem zamilovanosti, kdy se rozplývají hranice mezi „Já“ a objektem lásky. Další projevy tohoto „oceánského citu“ však vnímá jako patologické. Jsou to případy, kdy je ohraničení „Já“ vůči vnějšímu světu nejisté nebo jsou tyto hranice vedeny nesprávně. Například části vlastního těla nebo i duševního života mohou být vnímány jako „cizí“, tedy nepatřící k vlastnímu „Já“. Hranice našeho já jsou nestabilní, vznikají až postupně složitým vývojem. Nejprve (období „primárního narcismu“) patří vše k vlastnímu „já“ a až postupně se od něho začne oddělovat „zevní svět“. Freud tedy chápe „oceánický pocit“ jako pozůstatek onoho primárního stavu.

I když v dnešní době je Freudovo pojetí „oceánického pocitu“ chápáno jako překonané, toto téma přirozeně nezmizelo z pole zájmu. Například se jím zabývá transpersonální psychologie, jmenovitě Stanislav Grof.

---

<sup>2</sup> PECHAR, J. *Prostor imaginace*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství 1992. ISBN ...s. 26-27.  
<sup>3</sup> tamtéž





Karel Malich

#### 1.4 Za hranice mozku – holotropní metoda

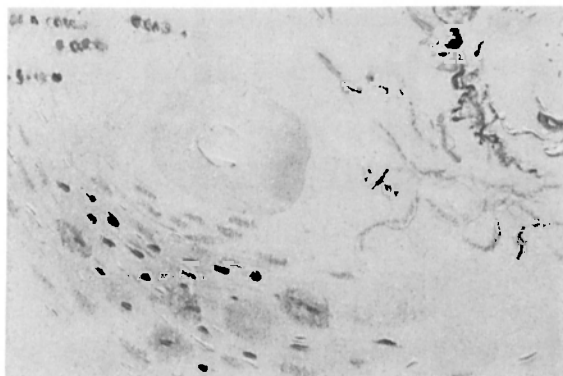
„Za hranice mozku“ je název známé Grofovy knihy<sup>4</sup>, ve které rozvíjí svou třiceti lety praxe prozkoušenou „holotropní metodu“. Ta je souhrnem nejrozličnějších postupů (speciální dýchání, hudba, LSD atd.), za pomoci kterých se klient (za asistence terapeuta) dostává do svého nevědomí, a tím, že znovu prožije některé zážitky, které mu svým potlačením způsobují různé (fyzické či psychické) potíže, se vyléčí. Nevědomí má (nejen) podle Grofa tři základní vrstvy. Vrstvu biografickou, ve které se člověk při terapii setkává s vytěsněnými vzpomínkami ze svého života, perinatální, týkající se prenatálního stavu, a transpersonální, přesahující zkušenost jedince. O dvou posledních se více zmíním později. Jádrem holotropní léčby je fakt, že ji většinou provádí pacient sám a nespolehá se tudíž při tom na vševědoucího lékaře a jeho zásah.

Vůči Freudovi se Grof vymezuje tím, že napadá jeho tendenci (mimořádně dosti mechanistickou) vidět jakýkoliv duchovní zážitek jako projev nemoci, jako patologický stav. Freud chápe jakýkoliv sjednocující a oceánický mystický stav jako projev regrese do stadia primárního narcismu a dětské bezmoci (která je podle něj podstatou náboženství - ochranná funkce Boha). Grof zde uvádí vtipný postřeh o naší kultuře a místě, které v ní zaujímá náboženství:

„V mnoha společnostech přetrvává značný psychologický, sociální a dokonce politický nátlak, nutící lidi pravidelně navštěvovat kostel. Bibli lze nalézt v zásuvkách mnoha motelů a hotelů, a v projevech mnoha významných politiků a jiných veřejných osobností je slyšet prázdná

<sup>4</sup> GROF, S. *Za hranice mozku*. Praha: GEMMA 89, 1992

slova o Bohu a náboženství. A přece, kdyby se stalo, že by člen nějakého typického církevního sdružení měl hluboký náboženský zážitek, jeho duchovní by ho pravděpodobně poslal k psychiatrovi do lékařské péče."<sup>5</sup>



Karel Malich

### 1.5 Perinatální vrstva nevědomí

je oblastí, která se vytváří při porodu. Silné a často traumatizující zážitky porodu člověka formují a ať jsou původně čistě biologického rázu, v důsledku mají významné filosofické a duchovní dimenze. Proto jejich vliv nelze na pouze biologický aspekt redukovat. Přináší zásadní prožitkové setkání se životem a smrtí.

Porod člověka tedy Grof rozdělil do čtyř fází, které nazval „bazálními perinatálními matricemi“ (BPM, tedy označuje je BPM I., BPM II., BPM III. a BPM IV.)

Tyto matrice jsou jakési „organizační struktury“, vzorce, které uspořádávají obsahy z ostatních vrstev nevědomí. Jsou průsečíkem mezi kolektivním a individuálním nevědomím, tradiční psychologií a mystikou a transpersonální psychologií. Dle individuálního prožití každého z těchto stadií vyplývají z nich nejrozumnější důsledky pro život člověka. Díky holotropní metodě se do nich člověk může „navrátit“ a znovuprožitím různých zážitků se například uzdravit. Ke každému se váží jiné symbolické obrazy, které se při terapii vynořují.

<sup>5</sup> tamtéž, s.249.

### 1.5.1 BPM I.

Toto stádium je stále stádiem prenatalním, tedy stádiem před samotným porodem. Bude pro náš výklad zásadní, a proto se o něm zmíním více později. Biologickým základem této matrice je prožitek symbiózy s matkou, původní jednota, která ovšem může být narušena různými negativními vlivy ( stres, intoxikace, velikost dítěte v pokročilejším stadiu vývoje atd.) Prožívání tohoto stadia v sobě obsahuje prvky kosmické jednoty či mystického spojení.

### 1.5.2 BPM II.

Původní rovnováha nitroděložní existence je narušena a dochází k porodu v klinickém smyslu slova. Tělo matky začne plod vypuzovat (chemicky i nitroděložními stahy), ale hrdlo děložní je stále uzavřeno a tak dochází k velkému tlaku a pocitu vitálního ohrožení dítěte. Symbolickým průvodním jevem tohoto stadia je zážitek „kosmického pohlcení“ či trojrozměrné pohlcující spirály ( např.motiv vodního víru Malströmu u E.A.Poa). Dále je tento zážitek vyjádřený představou pekla, bezvýchodného bezčasí.

### 1.5.3 BPM III.

V tomto stadiu je stejně jako v druhém stadiu plod vytlačován tělem matky, ale tentokrát je již děložní hrdlo rozšířeno a umožňuje průchod ven. Ten je ovšem úzký a tak dochází k urputnému zápasu o přežití provázeném velkým mechanickým stlačením dítěte a jeho dušením. Navíc přichází do intimního kontaktu s takovými biologickými materiály jako je krev, hlen, plodová voda, moč a dokonce výkaly. Tato komplikovaná fáze s sebou přináší nejrůznější motivy jako je titánský zápas, démonické zážitky ( např. sabat čarodějnic), intenzivní sexuální vzrušení a tak dále. Všechny tyto motivy pak mají společný základ - téma smrti a znovuzrození.

### 1.5.4 BPM IV.

Zde končí strašlivý boj dítěte o zrození. Po extrémním vystupňování bolesti, napětí a sexuálního vzrušení následuje náhlá úleva a uvolnění. Důležitou roli také

hrají konkrétní porodnické zásahy. Symbolickým protějškem tohoto stadia je ukončení zápasu, osvobození, vykoupení a spása.

## 1.6 Transpersonální zážitky

Tyto zážitky se vyskytují v průběhu hlubinného individuálního sebezkoumání a z hlediska materialistické vědy a světového názoru jsou nevysvětlitelné (respektive jsou vysvětlovány jako nemoc). Na jedné straně tedy existují perinatální a biografické zážitky, na druhé straně zážitky, které jako by čerpaly z informací mimo konvenčně definované hranice individua. Mohou shrnovat vědomou zkušenost jiných lidí, živočišných druhů, mikroskopických a astronomických říší, život v odlišných časových, prostorových či naprosto jiných dimenzích.

## 1.7 Prožitek kosmické jednoty, oceánská extáze

Z perinatální úrovně nevědomí vychází tři druhy extáze: oceánská neboli apollónská, vulkanická neboli dionýsovská a prométheovská. Ta oceánská, která nás vzhledem našemu tématu zajímá, je charakterizována naprostým mírem, klidem, jasnem a zářivou radostí. Člověk, který ji prožívá, má pomalé a plynulé pohyby nebo je nehybný. Prožívá blažený stav bez napětí, ztrátu jasných hranic a absolutní pocit jednoty s přírodou, s vesmírným řádem a s Bohem. Hluboké intuitivní porozumění existenci a záplava různých specifických náhledů kosmického významu jsou také pro tento stav charakteristické. Souvisí s BMP I. a také se symbiózou s matkou při bezpečném kojení. Symbolické obrazy související s tímto stavem jsou archetypální představa Matky přírody či velkých mateřských bohyní (nejlepší stránky přírody - překypující, vyživující a bezpečné), dále je to prvek vody (stejně jako krve a mléka), identifikace s vodními tvory, vědomí oceánu nebo vidiny nekonečného mezihvězdného prostoru. Pocit kosmického vědomí je také v tomto kontextu běžný. Umělecké formy mající vztah k těmto zážitkům jsou podle Grofa architektonické práce transcendentální krásy (hinduistické chrámy), malby a sochy zářivé čistoty a klidu (malby Fra Angelica, řecké sochy), hudba plynoucí v klidu (Bach) a klasický balet.

Druhý typem extatického vytržení souvisejícího s perinatálním procesem je dionýská či vulkanická extáze, která je takřka opačná té první. Souvisí s BMP III. a je charakteristická krajním emočním a fyzickým napětím, agresí a destrukcí. Jejím obrazem jsou například čarodějnické sabaty. Pomocí této extáze nelze nikdy dosáhnout uspokojení. Umělecké formy této extázi odpovídající zobrazují groteskní, smyslné a instinktivní aspekty života, dále je to divoká rytmická hudba atd.

Třetím typem je osvětlující čili prométheovská extáze, která souvisí s BMP IV. Typicky jí předchází období prudkého emočního či intelektuálního zápasu, bolestného toužení. Náhle však dojde ke zlomu, kdy je jedinec zaplaven světlem nadpřirozené krásy a prožívá stav božského zjevení. Napětí ustane a jedinec má pocit velkého osvobození. Za následek tohoto stavu Grof považuje velké objevy na poli vědy, umění, náboženství a filosofie.

Ještě pár slov o podobnosti oceánského či oceánického pocitu s pocity vyvolané alkoholem nebo drogami. Onen blažený zážitek nediferencované jednoty je zřejmě hlavním důvodem, proč lidé užívají v nadměrné míře alkohol a jiné drogy. Mezi tímto pocitem a pocitem oceánickým je však přes zdánlivou podobnost velký rozdíl. Zatímco alkohol a narkotika otupují smysly, narušují intelektové funkce a schopnost prožívat emoce, transcendentální stavy se naopak vyznačují výrazným obohacením smyslového vnímání, klidem, přemírou filosofických a spirituálních náhledů a velkým bohatstvím emocí. Pro jedince, který však (např. díky depresi) zoufale hledá pomoc, je tento rozdíl zanedbatelný a zdánlivá podobnost ho vede k systematickému zneužívání drog.

## 1.8 Umění jako pozvánka do našeho nevědomí

Do této chvíle jsme se pohybovali na úrovni psychoterapie. Lidé s vážnými problémy se obrátí na terapeuta, který jim zprostředkuje „návštěvu nevědomí“ a tím jim tyto problémy v mnoha případech pomůže vyřešit.

Nyní bych se ale ráda přesunula na úroveň „běžného provozu“ života člověka bez vážnějších problémů, kolem kterých by se tento život musel otáčet (např. těžká deprese). Ráda bych se posunula na úroveň vnímání umění. Mám

totiž dojem, že výše popsané oceánské pocity (přičemž oceánská extáze je tím nejzazším) člověk může zažít při vnímání umění.

Já sama tyto pocity pozoruji na sobě a to v nejrůznější intenzitě a délce. Vzpomínám si na jeden zážitek z výstavy El Greca ve Vídni. Jistě na to měla vliv únava a s ní někdy související zbystření smyslů, se kterou jsem na výstavu šla. Dále to bylo jistě krásné a citlivé osvětlení výstavy a chlad, který v místnostech (asi kvůli šetrnosti k exponátům) byl. Najednou jsem měla pocit, že pro mě El Greco (kterého jsem dřív znala pouze z reprodukcí) znovu ožil, že je živoucnější a pravdivější než cokoliv jiného. Vše ostatní bylo zapomenuto, včetně toho, že jsem v nějaké galerii a vlastně že vůbec jsem. Jako v mátohách jsem se pohybovala prostorem, já redukované na vnímající mysl. A ještě nějakou dobu po opuštění galerie jsem se z onoho zážitku vzpamatovala.

### 1.9 Co z toho tedy vyvodit?

Za prvé: umění je schopno navodit pocity výše popsané jako oceánské.

Za druhé: některé druhy umění jsou k tomu vhodnější než jiné.

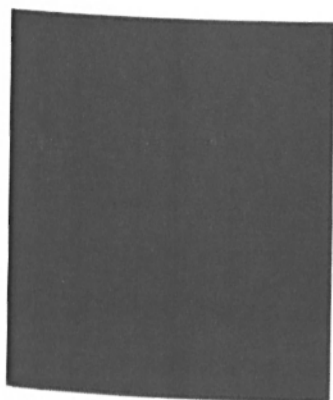
Za třetí: důležitá je synestezie, tedy to, že realita zároveň působí na více druhů našich smyslů.

Za čtvrté: schopnost prožívat tyto pocity (schopnost „ponoru“) se s opakující se praxí zlepšuje

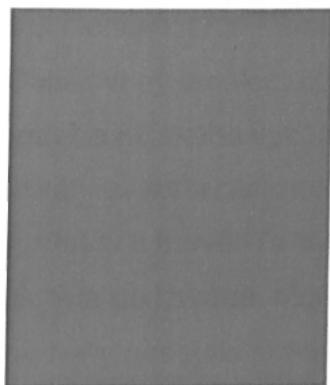
Za páté: tato schopnost přináší do života nové, nepoznané dimenze, nové perspektivy vnímání, nadhled a blažené pocity, díky kterým si nás umění znovu přitáhne.

Pozor! Je vysoce návykové! Vedlejší účinky které způsobuje jsou však veskrze pozitivní.

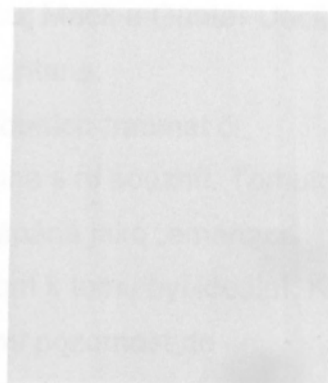
Pojďme se ale podívat na formu, která má podle mého k výše zmiňovaným účinkům nejbliže. Je jí monochromní malba.



Yves Klein



Marie Zemanová



Marie Zemanová

„Nekonečnost je přísně vzato monochromní, nebo spíš zbavená barvy.“

Piero Manzoni

## 1.10 Monochromní malba

představuje samostatnou kapitolu dějin moderního malířství a formu, která je používána k demonstraci nejrůznějších významů v široké škále od čistě smyslového přístupu po přístupy usilující o transcendenci. Někdy představovala epizodu tvorby, někdy dlouhodobý program. Jako jakýsi krajní pól usilování ji objevujeme již v ruské avantgardě u Kazimíra Maleviče, jeho „Bílá na bílé“ (bílý čtverec na bílém pozadí z r.1918) a u Alexandra Rodčenko a jeho malbách z roku 1921 („Čistá červená“, „Čistá modrá“ a „Čistá žlutá“). Další kapitolou v historii monochromu byl polský unismus ( počátek 30.let) a jeho autor Wladyslaw Strzeminski, který svou malbou dospěl až k monotónním a monochromním kompozicím. V USA padesátých let toto téma zkoumali Ellsworth Kelly, Robert Rauschenberg a Ad Reinhard, který z něj vytvořil své téma ústřední.

### 1.10.1 Zero – „nová senzibilita“

Monochromní tendence byly v širší míře charakteristické pro evropské umění konce padesátých let a v létech šedesátých. Objevily se jako evropská protiváha k americkému abstraktnímu expresionismu a také reakce na temné existenciální projevy po druhé světové válce. Centrem těchto projevů se stal

Düsseldorf a skupina Zero. Její členové: Otto Piene, Heinz Mack a Günter Uecker.

Duchovní otec: Yves Klein. Obdivovaný umělec: Lucio Fontana.

Jejich východiskem nebyla potřeba nějakého vyznání osobních traumat či manifestace „já“, ale spíš přitakání světu a civilizaci a touha s ní souznít. Tomuto naladění pak odpovídal nový přístup k barvě. Ta byla chápána jako „emanace (vyzařování) světla“ a také tak byla používána. Monochrom k tomu byl ideální. Kde jinde dostane barva, nerušená tvary neustále strhávajícími pozornost do skutečného světa předmětů, kde dostane takový prostor ke svému účinku? Kde jinde může dojít k souznění s univerzem než v takto „univerzálním“ prostoru obrazu?

Nápad malovat monochromy přišel nejprve jako recese. Otázka „Proč by obraz neměl mít jenom jedinou barvu?“ byla sice položena žertem v jedné düsseldorfské hospodě, ale význam měla zásadní (jako ostatně spousta věcí vymyšlených v hospodě). Takto řečnický se totiž zeptal již zmiňovaný Otto Piene, který v následujících letech namaloval mnoho monochromních maleb. Otázka již byla položena, mnoho umělců se jí chopilo a s nejrůznějšími záměry vytvořili a tvoří monochromní malby. Jedním z nejvýznamnějších byl Yves Klein.

### 1.10.2 Yves „Le Monochrome“

Takto byl tedy Francouz Yves Klein nazýván. Tento nejspíš charismatický a uchvacující člověk velice výrazně překonal hranice malířství, které byly v té době považovány za nejzazší. Určili je takoví umělci jako Piet Mondrian (univerzální harmonií svých obrazů) a Kazimír Malevič svým „černým čtvercem“ a již zmiňovanou „bílou na bílé“. Klein dlouho pátral v chemické laboratoři po odstínu modré barvy s „největším duchovním potenciálem“, s největší hloubkou a mírou svébytnosti (působením sama o sobě). Pak ji našel, hlubokou, zářící, ultramarínovou modř a nazval ji „IKB“ ( „International Klein Bleu“, tedy „Mezinárodní Kleinova Modř“). Používal ji pak na svých monochromech, antropometriích (otiskování těl modelek či vytváření jejich negativních siluet pomocí stříkání barvy pistolí), „houbových obrazech“ či objektech.

To, oč usiloval, bylo odhmotnění uměleckého díla. Od monochromů pak cesta přirozeně vedla k „neviditelnému obrazu“, který v roce 1958 „vystavil“



v bíle vymalované galerii Iris Clertové v Paříži. Nebylo zde nic vidět, a tak mohl divák tuto výstavu potenciálně vnímat jako podvod. Z hlediska usilování Yvese Kleina to však jako podvod nelze vnímat, odhmotnění obrazu zkrátka dostoupilo tak daleko, že z něj zmizelo vše fyzické a zbyl pouze jeho nehmotný princip. Zde již nemůžeme mluvit o klasickém malířství, ale o konceptuálním umění. A to je právě tím Kleinovým obrovským vlivem, který trvá do dnešních dnů. Klein dále „maloval“ ohněm do vzduchu obrazy, které okamžitě mizely, prodával nehmotnost za lístkové zlato a polovinu z něj hodil do Seiny, zkomponoval „monotónní symfonii“... pohyboval se na hranici hmotného světa a světa myšlenek a umělecké dílo mu pomohlo tento předěl tematizovat.

### 1.11 Závěr

Tato kapitola mě provedla zajímavou cestou od soukromého zážitku přes jeho paralelu v oblasti psychologie po svět umění, které může být jeho výtvarným vyjádřením. Neříkám, že popisovaný „oceánský pocit“ je něco velmi blízkého mému zážitku, nevím, v jakých vrstvách svého vědomí či nevědomí jsem se pohybovala. Takovýto zážitek neohraničenosti přivádí do transu, ale aby člověk byl schopen „přestoupit“ do jiného stadia své existence, je potřeba asi hlubšího ponoru. Pojmenovala bych svůj zážitek jako zážitek podobný prožitku oceánskému, pohybující se ve stejném řádu věcí, ale v menší intenzitě. Tím ovšem nesnižuji jeho hodnotu pro můj život.

Dozvěděla jsem se tedy mnoho zajímavého z oblasti transpersonální psychologie, ale zároveň nesdíím ono nadšení různých „cestovatelů v minulých životech“ z rozkrývání všech minulých traumat. Vždyť to je právě to zajímavé a inspirující, člověk jako snůška minulých příběhů. Když je všechny, jeden za druhým přečteme, co zůstane? Opět ta prázdnota.

Yves Klein a jeho „tanec“ na hraně hmotného a nehmotného v umění je další inspirující oblastí. Navíc mi dává obrovskou naději k přesahu. Když po vymizení hmotné základny obrazu zůstane něco nehmotného, tak snad i člověk...

## 2. Prázdnota jako neznámé - strach z prázdnoty

Tam prázdno pouhé – nade mnou  
a kolem mne i pode mnou  
pouhé tam prázdno zívá. –  
Bez konce ticho – žádný hlas –  
bez konce místo – noc – i čas - - -  
To smrtelný je mysle sen,  
toť, co se „nic“ nazývá.<sup>6</sup>



### 2.1 Východiska

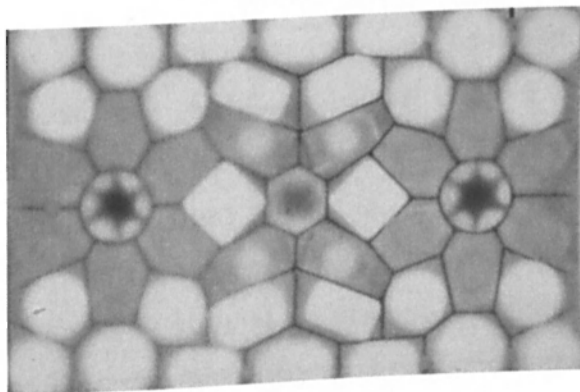
Jsem přesvědčená, že strach z prázdnoty je něco, co vyvěrá z nejvlastnější podstaty člověka. Popustím-li uzdu své fantazii, pak si představím, že stála na počátku lidské kultury. Ta touha zaplňovat neznámý a tudíž nebezpečný svět věcmi, myšlenkami a jmény způsobila, že se za tisíciletí nastrádalo neuvěřitelné kulturní bohatství napříč celou zeměkoulí. A nejen tam. Lidem nestačilo různě zaplňovat své nejbližší okolí (malbami rozvrhovat stěny jeskyně, ve které žili), okolní krajinu (ta se stávala obydlím různých mocností), zaplňovat sociální prostor (rituály, zvyky), ale posléze začali „projektovat“ i nebesa. Budťo je „zalidnili“ bohy nebo začali jednotlivé body hvězd spojovat do nejrůznějších kreseb, které byly posléze pojmenovávány. Děsivá prázdnota vesmíru byla zaplněna důvěrně známými předměty, zvířaty a postavami, byla pojmenována, uchopena a částečně snad ovládnuta. Ale tak širokým tématem se samozřejmě zabývat nechci. O to víc mě zajímá užší, výtvarné pojetí strachu z prázdnoty označované jako „horror vakui“. Ráda bych se porozhlédla po východiscích tohoto pocitu a také po důsledcích pro výtvarné umění – ornamentu či dekoru. Co to ornament je a jaké jsou jeho zdroje? Dále mě bude zajímat pojetí ornamentu v současném českém umění, jmenovitě v práci Petra Kvíčaly.

<sup>6</sup> MÁCHA, K.H. *Máj*. Praha: Akademia 2003, s. 32

## 2.2 Vymezení pojmu „prázdnota jako strach z prázdnoty“

„Strach z prázdnoty“ je pocit, snad „dědičná dispozice“ lidstva předávaná po celou jeho historii, v jejíž základu stojí strach z prázdnoty (absence) smyslu lidské existence. Nabývá nejrůznějších podob a vždy souvisí se zaplňováním. Ve sféře umění je toho projevem užití ornamentu ve středověku či tendence současného graffiti zaplňovat beze zbytku prázdne plochy zdí. Dalším projevem tohoto strachu je konzum - hromadění věcí a tím neustálé odvádění vlastní pozornosti od zásadních otázek pobytu na tomto světě. Je to horečnaté a neustálé zaplňování (nesmíme ani na chvíli ustát, protože věci odvedou pozornost jenom na chvíli, a tak je musí opět vystřídat věci další) duchovní prázdnoty předměty, ovšem nejen hmotnými, ale například i zážitky či vztahy, které mohou být na úrovni předmětu degradovány.

**horror vacui** (lat.- strach z prázdného prostoru), ve výtvarném umění zaplnění celé plochy díla (obrazu, reliéfu) i takovými prvky, které jsou významově s vlastním výjevem jen volně spojeny, či s ním vůbec nesouvisejí (dekor, ornament) a k jejichž začlenění nevedou významové, kompoziční aj. důvody, nýbrž pohnutka vyplnit celý prostor (plochu). Vyplňování prostoru, tj. celé plochy, které se objevuje v umění všech dob je vysvětlováno mnoha psychologickými aj. teoriemi. V antice bylo zdůvodňováno např. filosofickou představou (Aristoteles), převzatou i středověkým uměním, že ve fyzikálním smyslu není prostor prázdný, nebo že je nutno jej vyplnit proto, aby v něm nebylo místa pro zlé demony.<sup>7</sup>



Radana Lencová

## 2.3 Ornamet

Ornamet je jednou z možností, jak pomocí výtvarného umění překonávat prázdnotu, která děsí.

Zajímavé postřehy k tomuto tématu najdeme v katalogu k výstavě „Ornamet v současném umění“, která se konala v roce 2003 v Galerii moderního umění v Hradci Králové a v Galerii města Plzně.<sup>8</sup>

Tedy ornamet je možná vůbec nejstarším způsobem vyjádření a zachycení skutečnosti. Ornametů je prý přes pět tisíc, lineárních a plošných, geometrických a přírodních ( ty se dále dělí podle motivů na lidské, zvířecí a rostlinné), které se liší podle struktury základního tvaru (čtverec, kruh, trojúhelník), způsobu řazení, rytmizace, symetrie nebo asymetrie, techniky provedení, materiálu. Ornamet může přírodu napodobovat iluzivně nebo stylizovaně, mezi těmito póly existuje široká škála druhů.

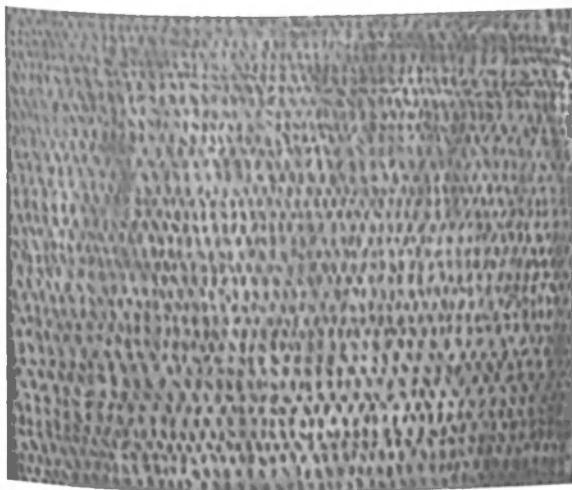
Slovo *ornament* pochází ze slova *ornare*, tedy zdobit, které však pochází z *ordo* - řád, pořádek. Etymologický původ tedy naznačuje dvě základní funkce ornamentu - funkci zdobnou a funkci řádo-tvornou. (stejně je to se slovem *kosmos*, které původně značí v řečtině původně řád, později šperk). Tyto funkce jsou pak úzce provázány. Ornametální výzdoba předmětů oslabuje jejich materiální či hmotnou podstatu věcí, odvádí je do světa abstrakce, ornametálně povýšené, duchovní struktury. Ornametální umění není Evropě tak blízké, nerozvinulo se v takové míře, jako v umění orientálním, ale přesto znamená úsek lidské zkušenosti, kterou nejspíš nelze popsat jinak. Antické dědictví vedlo Evropu ke stále „dokonalejšímu“ pokusům o realistický přepis skutečnosti, v jedné oblasti se však ornamet rozvinul naplno. Touto oblastí je lidové umění, kde je důležitá souvislost ornamentu se slavnostmi, svátky, rituály a obřady. Právě obřad, který s řádem úzce souvisí, je pokusem o uspořádání života, způsob boje s chaosem. Tato zdánlivě nesmyslná činnost (rituál či vytváření ornamentu) přiváděl účastníka do transu a tím ho spojoval s

<sup>8</sup> FINFRLOVÁ, P., VÍTKOVÁ, M. Ornamet v současném umění. Hradec Králové: Galerie moderního umění v Hradci Králové, 2003

božským, napojoval ho na jeho nevědomí či jinak na něj transcendentálně působil. Řád rituálu stejně jako ornamentu je závazný, neupřednostňuje nějakou svou část, vždy je důležitý jako celek. To umožňuje i chápání života (světa) jako celku. Podobný účinek jako vytváření ornamentu má pak vizuální „bloudění“ ornamentem.

Toto nás přivádí k současnému českému umělci, který ornament (alespoň v českém kontextu ojediněle) povýšil na obrazotvorný prvek a nositel významů.

### 2.3.1 Petr Kvíčala - ornament v současném českém umění



Svůj vývoj směrem k ornamentu Kvíčala sám popisuje v souvislosti s obrazem „Zelené tečky“ (1986):

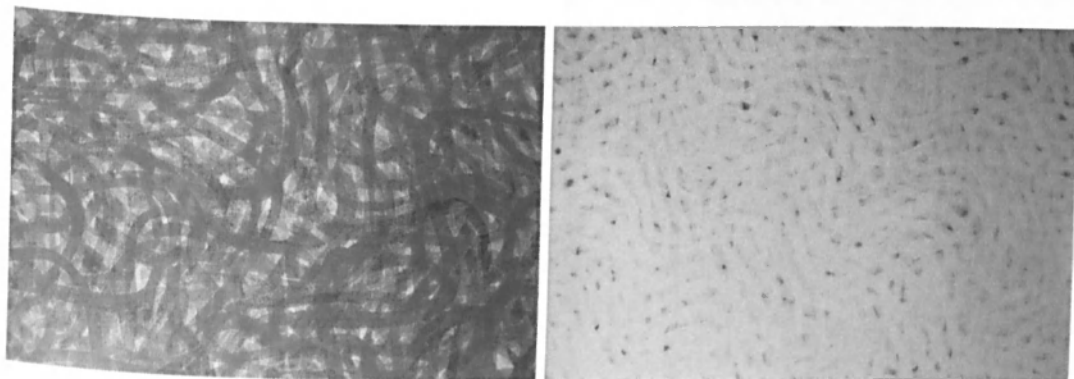
„Po nějaké době jsem zjistil, že v přírodě hledám vhodné náměty pro obrazy stále obtížněji.[...] Obraz „Zelené tečky“ vznikl poté, co jsem jednou na kole v zatáčce těsně míjel nějaký keř, zelené úpony jeho

lístků mi v té rychlosti a blízkosti utkvěly v hlavě. Při malbě jsem si pak uvědomil, že jsem je vnímal jakoby v nějakém řádu a na obraz je pokládal jako doteky stětce v rádcích. Možná to byl poslední obraz, jehož vizuální předobraz jsem hledal venku v přírodě.

Začal jsem si stále více uvědomovat, že to nejsou sami přírodní motivy, co mě skutečně zajímá, ale že přírodní motivy a jevy zastupují jisté principy, které mě fascinují. Mluvím zde především o opakování a jednoduchosti.“<sup>9</sup>

V roce 1986 tedy Kvíčala objevil ornament jako své bytostné téma, zjistil, že může být tématem výtvarného geometrického díla zrovna tak jako jiné elementy. Zjistil, že geometrické dílo může být pojato velice individuálně, individuálním malířským nebo kreslířským gestem. To pak

způsobuje obrovskou živost a chvějivost malby, čehož dokladem je obraz o šedesáti vrstvách s názvem „60 dní červené, modré a žluté“.



Petr Kvíčala

Ten je stvořen během šedesáti dnů práce překrytím šedesáti vrstev ornamentu (vlnovek). Díky dennodenní náročné práci (vzhledem k obrovskému rozměru plátna- 378 x 794 cm) se Kvíčala postupně přes krajní vyčerpání dostává - podle vlastních slov - do stavu intenzivního klidu. Práce odehrávající se v čase zdůrazňuje jeden důležitý aspekt Kvíčalovy tvorby - svátečnost. Vytržení z běžného, profánního a utilitárního chodu světa je možné právě těmi činnostmi (umění, rituál apod.), které jsou zdánlivě nesmyslné. Přináší ovšem hodnoty, jichž nelze jinak dosáhnout. Nejradikálnějším příkladem tohoto přístupu jsou Kvíčalovy monochromy, které vznikly mnohým převrstvením. Vrstvy a možná i čas, za který byly vytvářeny, v obrazech pulsují a dodávají jim (byť nenápadnou) prostorovost a hloubku. Také je velice důležitý rukopis, který způsobuje, že každá vrstva je trochu jiná. Tyto monochromy jsou tedy vnitřně diferencované a dávají mnohde znát, jakým způsobem vznikly.

Ornament se zkrátka po své dlouhé tradici v minulosti opět probudil k životu v dnešní době. V souvislostech tak moc jiných, ale zároveň stejných, jak na počátku svého vzniku.

## 2.4 Závěr

Strach z prázdnoty je tím základním pocitem, který může nabývat nejrůznějších podob, zaplňovat můžeme čímkoliv. Přínosné pro mě bylo objevení jiné funkce

ornamentu než pouze dekorativní. Dříve jsem měla tendenci ztotožňovat ornament a dekor a nový pohled mi pootevřel nová dvířka do světa umění, případně světa vůbec. Říkám pootevřel, protože zde cítím jistou rezervu, co by se dalo v dané oblasti objevit.

### 3. Prázdnota obsahová



#### 3.1 Východiska

Náš dnešní svět (tedy svět postmoderní a zároveň svět euroamerické civilizace) je něco neuvěřitelně složitého, zmateného a plného možností a bohatství, jak na úrovni mentální, tak i fyzické. Velké bohatství ale může vést k přehlčení a k přesycenosti. A pak se dostaví prázdnota. Často se o ní můžeme dočíst například v novinách: lidé dělají „prázdná gesta“, vedou „prázdné řeči“, život se jim zdá „prázdný“, slova jsou významově „vyprazdňována“ atd. Proč to tak je a čím je to způsobeno? Je ono vyprazdňování přirozeným a nevyhnutelným důsledkem vývoje naší civilizace? Jaké podoby tato „prázdnota“ získává? A lze se proti ní účinně bránit? Těmito otázkami bych se ráda zabývala v následující kapitole. Dále bych svůj text chtěla vztáhnout k výtvarnému umění, tedy pop-artu, který „obsahovou prázdnotu“, podle mého, velmi dobře tematizuje

#### 3.2 Vymezení pojmu „obsahová prázdnota“

Některé pojmy, myšlenky, vztahy a symboly vnímáme jako „prázdné“ nebo lépe řečeno „vyprázdněné“ (během času „vyprazdňované“). Tato „obsahová prázdnota“ ovšem předpokládá jakousi „obsahovou plnost“ nebo zkráceně „obsah“. O věcech, které by tento obsah (čistě teoreticky) neměly, by tak nemělo smysl mluvit. O to více má však smysl mluvit o věcech (pojmech, myšlenkách, uměleckých formách atd.), které svůj obsah ztrácí nebo svůj původní obsah ztratily. Zde je ovšem na místě se na chvíli zastavit u toho, co onen „obsah“ je. Pokusím se to demonstrovat na příkladu obsahu uměleckého díla.

##### 3.2.1 Co je to „obsah“?

Obsah díla je pojem, který má širší a užší vymezení.



Podle toho širšího je to sdělení vědomě či nevědomě vložené do díla autorem a čtené (vědomě či nevědomě, racionálně či intuitivně) divákem. Toto sdělení může být naprosto konkrétní, například portrét Musorgského od I. Repina nám ukazuje, jak Musorgský vypadal (rozchloupané vlasy, alkoholický lesk v očích, neforemná postava...), dále jeho duševní hnutí, co k němu autor cítil atd. atd. Na druhou stranu může být sdělení naprosto nekonkrétní, jako příklad nám může posloužit některý z již zmiňovaných monochromů Yvese Kleina. Ať nás Kleinova modrá pohltí jako bezedná hlubina vesmíru, nebo jenom připomene barvu houpaček v parku, u kterého jsme vyrůstali, nese v sobě jisté sdělení. Toto sdělení pak spíše vnímáme jako prostor vytyčený autorem, projekční plátno pro naše představy (duševní realitu). Velmi častá je pak představa, že autor vkládá do díla sdělení, které pak divák, více či méně úspěšně, vyjímá. Jako adresát z poštovní schránky. Myslím, nebo spíše z hlediska vlastní tvorby vím, že tomu tak většinou není. Člověk vstupuje do procesu tvorby v jistém duševním rozpoložení, nápad v něm třeba dlouho zraje, prochází proměnami při samotné (například) malbě. Stejně žijící jako před a při tvorbě je i poté, když je obraz „hotový“, jeho obsah se stále v mysli autora proměňuje. A to ani nezmiňuji různé kontexty, do kterých je vkládán, a individuální obsahy a významy, které do něj vkládají diváci. Obsah díla je tedy podle mého lehce proměnlivý, „ameboidní“ povahy, ale na druhou stranu není libovolný. Proto dílo nemůžeme libovolně interpretovat, dává nám vždy nějaký klíč, udává přibližný směr, který je přesnější, dílu vlastnější než směr jiný.

### 3.2.2 Význam

Užší vymezení „obsahu díla“ chápu jako kvalitativní rozlišení. Jsou díla, která „překypují“ obsahem, ale také díla obsahově prázdná. Uvedu příklad toho druhého: kresbu od Jiřího Anderleho rozmístěnou na poutačích po celé Praze („Apassionata humana“). Tématem je jakási stařena s dítětem. Úpěnlivý pohled stařeny působivě koresponduje s tázavým pohledem dítěte, lesk v očích obou nám dává pocit, jako bychom nahlíželi až na samotná dna jejich duší. A přesto označuji tento obraz za obsahově prázdný. Jakýsi obsah samozřejmě v díle je - moudrost stáří, čistá naivita dítěte nebo snad přiblížení se stáří a dětství v kruhu zvaném život? Tyto obsahy se mi však zdají příliš zanedbatelné a banální. Banalita je pak

podtržena umnou technikou, oplývající jistými efekty, které nás zkrátka „dostanou“.

Vše jakoby bylo pečlivě naprogramováno, moment dojetí, chvíle zastavení se v metru... Bohužel kouzlo se ztrácí ve chvíli, kdy umělci příliš vidíme do kuchyně, jako bychom na díle viděli švy nebo nitky, za které při své produkci tahá.

Správné by bylo samozřejmě namítnout, že to, jestli v určitém díle spatřuji či nespapřuji obsah, je věcí individuální. A pakliže uspokojivý obsah někde nenajdu, je to zkrátka můj problém. Jean-Luc Godard k tomu poznamenává: Když mi nějaký divák řekne: „Film, který jsem viděl, je špatný“, odpovím mu: je to tvoje chyba, protože co jsi udělal pro to, aby dialog fungoval?<sup>10</sup>

Věc nejspíš nebude opět tak jednoduchá, jak se zdá. Jsou díla, která okamžitě po svém „zrodu“ přitáhnou pozornost a stanou se „evergreeny“ po celou dobu dějin umění. Jiná ovšem na svoje objevení musí dlouho čekat a ještě jiná zazáří jako kometa, než natrvalo zapadnou do stoky dějin.

Význam díla bych tedy chápala jako cosi pohybující se na hraně významu vloženého do díla autorem, čteného konkrétním divákem, významu rozvíjejícího se v konkrétním diskursu konkrétní doby (všechny tyto položky jsou krajně pohyblivé a nestálé). A na hraně významu ..., který jsem právě vymezila třemi tečkami proto, že při popisu umění vždy musíme počítat s jakousi rezervou, prázdným místem, prostorem pro nevyslovitelné, které je umění vlastní. Díla jsou tedy podle mě obsahově prázdná, díla obsahu plná a navíc díla, která obsahovou prázdnotu nějakým způsobem tematizují. A mezi těmito krajními polohami existuje velké množství různých mezistupňů. Co mě bude v této kapitole zajímat z hlediska umění, je právě ona tematizace obsahové prázdnoty.

### 3.3 Příčiny

Obsahová prázdnota je námětem pro mnohé diskuse a je řazena k jednomu z projevů naší postmoderní doby. Doby, která ztratila mnohé a ještě nebyla schopná najít adekvátní náhrady. Proto oplývá mnohými náhražkami, šiditky, zdáními hodnot. Kde se však vzala tato prázdnota? Kde se vzal možný pocit prázdnoty a nenaplnění dnešního člověka?

<sup>10</sup> In BOURRIAUD, N. *Postprodukce*. Praha: Tranzit, 2004.

Podle mě je velmi důležitým faktorem značná neukotvenost lidí v dnešním světě. Ten je po všech stránkách stále složitější. Je plný vlivů, které nás přesahují, a tak máme, víc než kdy před tím, důvod cítit se jenom jako kolečko v soukolí obrovského systému. Každý den se dostáváme do „neprůhledných“ situací, jejichž smysl nám sice zůstává skryt, ale jejichž jsme aktéry. A zde vzniká potřeba obklopovat se věcmi, vytvářet si z nich nám známý, čitelný svět. Svět, který máme stále pod kontrolou a který nám neuniká. Jinými slovy, vytváříme kolem sebe náš malý, předvídatelný svět konzumu, který máme (stejně jako ovladač televize) plně ve svých rukou.

### 3.3.1 Ztráta vazby na minulost

Onu neukotvenost dnešního člověka působí myslím mimo jiné ztráta vazby na minulost. Svůj život člověk již často nevnímá jako jeden článek v řetězci generací, ale nechává ho plout v jakémsi vakuu, vzduchoprázdnu, bez ukotvení v minulosti a tím i bez vyhlídek na budoucnost.

Dříve tomu však bylo jinak. Velká úcta se prokazovala tomu, co bylo posvěceno minulostí. Zde si neodpustím malou odbočku přímo k pramenům naší evropské civilizace - do starého Říma. Ten se často inspiroval kulturou starověkého Řecka. Ze starověkého Říma si pak mnohé vzala křesťanská kultura Evropy. Na pomoc si беру knihu H. Arendtové „Krise kultury“<sup>11</sup>

Tedy ve starém Římě byla politika přímo postavená na „posvátnosti fundace“. Co bylo jednou založeno, bylo posvátné a závazné pro všechny další generace. I římské náboženství („religio“) je toho dokladem - „religare“ znamená být vázán k dřívějšíku.

Nejuctívanější římscí bohové byli Janus, bůh počátku, a Minerva, bohyně paměti. Autorita byla vždy „autoritou zakladatelů“ - římská „auctoritas“ poukazuje na slovo „auctor“, což je ekvivalent našeho slova „autor“, tedy člověka zakládajícího něco nového, člověka invence. (Proto Řím přejal totiž z kultury Řecka - k řeckým autorům měl totiž nekonečnou úctu). A proto také měli starí lidé největší autoritu - byli totiž nejbližší

<sup>11</sup>

ARENDT, H. *Krise kultury : 4 cvičení v politickém myšlení*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0424-4

předkům. Jednou z podstatných věcí, které posléze od Říma přejalo křesťanství, byla i takzvaná „římská triáda“. Ta obsahovala tři prvky: náboženství - autoritu - tradici. A tato triáda je tím, co drželo tehdejší společnost takříkajíc „pohromadě“. Nic z toho již dnes neplní svou původní funkci. Ale co jí tedy bude plnit?

### 3.3.2 Vztah ke stáří a strategie „zastarávání“

Starší generace je dnes pro tu mladou takřka bezcenná. Moudrost nabytá věkem je k ničemu, protože už nic nezmůže s rychle se měnícími podmínkami. Znalosti a dovednosti včera nabyté se dnes stávají neužitečnými. Kompetence se nedají kumulovat - dojde ke změně technického vybavení a vše se učíme nanovo. „Zastarávání“ je také jednou z hlavních strategií růstu spotřeby a tím i růstu ekonomického. Věci se kupují stále nové a právě „novost“ je jedním z magických slov, které (např. prostřednictvím reklamy) hýbou dnešním světem. Stáří oproti tomu „smrdí zatuchlinou“ a je bezcenné. Smrt je defektem a ne přirozenou součástí života. Umírá se ve sterilních institucích a smrt již není (spolu s životem) tajemstvím, ale jakousi trapnou nehodou.

### 3.3.3 Boj o originalitu

Ale zpátky do současnosti. Onou mocí tlačící na současnou euroamerickou kulturu je moc trhu, ekonomika. Člověk je její drobnou součástí, zaměnitelnou, anonymní jednotkou. V důsledku toho vzrůstá jeho potřeba originality. Ne všichni si ale mohou dovolit „věci šité na míru“, a tak místo toho kupují věci sice sériově vyráběné, ale vždy alespoň co nejnovější. Takové, jaké ostatní ještě nemají. Lidé si zkrátka pomoci kupování stále více věcí vytváří dojem vlastní originality, a tak se roztáčí kolo spotřeby a paradoxů. Člověk kupuje stále více sériově vyráběného zboží, aby získal dojem vlastní výlučnosti, obklopuje se kontrolovatelným světem věcí, podporující tím ale právě ty mechanismy, před kterými se brání, a nakonec platí neuvěřitelné sumy za výsady, které se výsadami

staly až nyní, protože dříve byly samozřejmostí (čistý vzduch je toho příkladem).

### 3.3.4 Boj o identitu

Postmoderní doba je dále charakteristická nárůstem mobility a anonymity. V davu je snazší se skrýt, ale zároveň je mnohem těžší najít si v něm místo.

Velké proměny doznává identita člověka. Život se rozpadá do souboru epizod, které by, i když jsou nyní řazeny za sebou, mohli probíhat paralelně. Jako v televizním seriálu, u kterého nevadí, začneme-li ho sledovat od poloviny, protože pořadí jednotlivých dílů je snadno zaměnitelné. Epizodní postavy se objevují a zase mizí.... Přechodnost, prozatímnost každého postavení je to, co dílo zkázy dokončuje. A navíc: životnímu úspěchu (jako dříve) nenapomáhá stálost, ale naopak elasticita (ve sledování cílů atd.). Přesně vymezená identita je spíše přítěží, naopak emocionální střídmost, distance, nevázaní se na lidi ani na věci vám k úspěchu jistojistě pomohou. Dokonce se (s troškou nadsázky) dá říci, že pro postmoderní osobnost je absence identity charakteristická.

#### 3.3.4.1 Barbie identita

Toto se samozřejmě přenáší i do mezilidských vztahů, které mají smysl pouze do té doby, dokud přinášejí uspokojení. Myslím, že trefným přirovnání k této situaci je fenomén panenky Barbie. Kromě nadpřirozených tvarů totiž tato ikona disponuje celým arzenálem identit. Ty jsou zaklety do nekonečného množství různých oblečků a doplňků, které z ní jednou udělají „Barbie-pop-star“, jindy „Barbie-malířku“ či dokonce „Barbie-ekologickou aktivistku“. Je zajímavé, co všechno je ve světě Barbie tabu. Nejspíš nepotkáte „Barbie-ženu v domácnosti“, „Barbie-utahanou matku“ nebo snad „Barbie-alkoholičku“. Přestože všechny ty její doplňky a „serepetičky“ vykazují velkou dávku realismu, „Barbie-realita“ je vysněná, nereálná a nemožná. Způsobuje ovšem to, že výrazně usměrňuje touhy malých holčiček po ideálním světě a tím vstupuje do „skutečné reality“.



Anti - Barbies

Reality dokonalých těl (i když tělo Barbie lze po bližším přezkoumání vnímat jako anomálii), růžových kabrioletů, tisíce oblečků a především nezávislosti. Nejlepším příkladem toho je postava Kena, která, i když by měla být postavou rovnocenného partnera, je pouze dalším doplňkem. Dopiňkem, který lze libovolně měnit. Barbie ale přesto nikdy není osamělá a smutná, má přece spoustu kamarádek a její plastický úsměv ji to ani nedovolí. Je to zkrátka takový růžový „Barbie-horor“.

Něco velice podobného nacházíme i u A. Giddense, který mluví o „plastické a plastické“ identitě postmoderního člověka. „Plastičnost“ zde znamená libovolné vytváření identity, kdy určitý fragment lidské osobnosti - např. vnější vzhled - je zaměňován za osobnost celou. A tak mohou „své osobnosti“ střídát (s prominutím) jako ponožky. Anebo jako kostýmy na maškarním plese. Vílu Amálku za Piráta z Karibiku, Ďáblici za Hrdinu... A „plastikovitost“ zase podtrhuje jakousi „identitu na jedno použití“.

### 3.3.5 Říše rutiny

Budoucnost i minulost jsou neurčité, proto se takovýto člověk zmítá v permanentním hledání nových přístavů, trpí steskem po „velkém zjednodušení“ (ať ve formě náboženství nebo v jiných formách), které by ho zbavilo utrpení neustálé volby. Po vysněném „království rutiny“, totalitní říši, kde by nás nic nemohlo vyvést z bohorovného klidu, protože by se všechny události staly předvídatelnými. Protože je to ale věc takřka nemožná (její děsivou vizi

sice načrtl G.Orwel ve svém románu „1984“, ale v takto vyhraněné podobě naštěstí zatím zůstala pouze na papíře), pokoušíme si alespoň ve svých domovech vytvářet malé makety „království rutiny“. Místo, na kterém nás nic nepřekvapí, kde jsou věci, lidé, televizní pořady komponovány tak, jak očekáváme.

Nechci samozřejmě, ale ani nemohu, nic zevšeobecňovat. Nikoho se totiž touha po rutině netýká absolutně, vždyť je to lidský úděl žít jaksi na „hraně ambivalencí“, občas toužit po nehybnosti, po zachování status quo a občas naopak po spásné změně i za cenu rozbourání všeho dosavadního.

### 3.3.6 Kolečko v soukolí

Se stále větší propojeností světa také narůstá množství moci soustředěné v různých institucích, která nás přesahuje a která děsí. Možná to způsobuje právě příval informací, které můžeme získat a které případně mohou vytvářet iluzi zúčastněnosti na věci. Navzdory nim ale přesto zůstáváme většinou bezmocní.

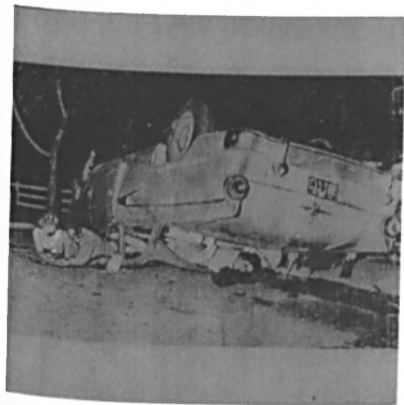
Typický rys antických tragédií je také ono vydání člověka na milost a nemilost vyšší moci. Tato moc se ale nachází mimo sféru lidského světa, pochází ze světa bohů. Člověk se jí podřizuje s velkou pokorou a odevzdaností, ale zároveň si, myslím, ponechává jistou hrdost prachbídnosti lidského údělu. Člověk vykonává hrdinský čin, „krade bohům oheň“, ale i když je za tuto opovážlivost trestán, nikdy toho nelituje. Dnes tomu tak není. Moc sice také jako by přicházela ze světa bohů (malé skupiny lidí vlastnících obrovské hmotné statky, politiků a celebrit), protože člověk často nevěří, že by on sám mohl nějak zasáhnout, něco sám změnit. Jeho úděl tedy není „antický“, ale spíše „kafkovský“.

Na druhou stranu tento nový velkoměstský způsob života přináší sice klamné, ale neuvěřitelně blažené pocity svobody, volnosti a neomezených možností. Možností, které přesto většinou nevedou ke štěstí a pocitu naplnění života.



### 3.4 Co s tím?

Zde si jako protiklad nemohu odpustit srovnání s taoismem, kterým se budu podrobněji zabývat v další kapitole. Zaráží mě především rozdíl ve dvou bodech - v ekologii (a vztahu k přírodě vůbec) a ve výše zmiňovaném přístupu ke smrti.



Smrt je v naší kapitalistické společnosti (ostatně v té socialistické tomu bylo podobně) opravdu problematická. Je to porucha stroje, který už není schopen vyrábět „pozitivní hodnoty“ a přispívat tak k blahu světa. Nefunkční stroj se vyhodí na smetiště, ale co s ním, když býval naší babičkou? Čtenář mě teď může, a ne neoprávněně, obviňovat z cynismu. Rozhodně

zde však nechci pochybovat o nejhlubších lidských citech, které se právě v okamžiku smrti zjevují. Ty jsou univerzální a dokud lidstvo bude, i ony zde budou. Ale co mě zaráží, je, jak i tuto nejintimnější sféru lidského života ovlivňuje výroba, spotřeba a konzum. Tento podzim jsem zažila nevšední věc. Zúčastnila jsem se tzv. „krajinné výstavy“, kterou ve vzájemné spolupráci uspořádala dvě města - český Cheb a německý Marktredwitz. A právě v německé části mou pozornost upoutala expozice hrobů. Zde jsem zjistila, že nejspíše existují jakási móda, styl a trendy týkající se pohřbívání.

To, že vystavené hroby byly nevkusné a ošklivé až hrůza, to mě nezaráží. Zaráží mě ale to, že působily něco jako zahrádka se sádrovým trpaslíkem, krb, kuchyňská linka nebo cokoliv, čím se můžete blýsknout před sousedy. Tedy mnohem více věc (která právě podléhá oné módnosti), než symbol, poukaz k něčemu nehmotnému. My, kteří jsme měli to štěstí a narodili jsme se v Evropě na přelomu tisíciletí, se se „skutečnou“ smrtí setkáváme poměrně málo. Často se ani doma neumírá, násilí v ulicích není tak obvyklé, mrtvý člověk na ulici je spíše výjimkou a nevládne zde



diktatura, která by svou vůli prosazovala pomocí likvidace lidí. Veřejné popravy jsou také minulostí. Zato více přibývá smrti „zprostředkované“.

Televize je jí plná, v počítačových hrách můžete vraždit „ostošest“ a na internetu zase ukojit své choutky pozorováním prakticky čehokoliv. Tímto paradoxem tedy na jedné straně stoupá chladné pozorování smrti „zpovzdálí“, na druhé straně chybí osobní vztahování se k ní. Když se podíváme na lidové umění, je přímo plné neustále obnovovaného vztahu života a smrti, prostřednictvím balad, svatých obrázků umučení, zvyků (vynášení Smrti) a pořekadel. Smrt šlo sice dočasně „přilepit na židli“ (komický aspekt - handlování se smrtí), ale pak je vždy dobré ji zase odlepit, protože vzbuzovala respekt a každé dítě vědělo, jak moc je důležitá. Minimálně jako život. Ona lidová Smrt s kosou je však již anachronismem. Není nic, co by mělo „podobu“ a tudíž by se dalo „spatřovat“ v našem každodenním životě. Chybí zkrátka ono taoistické (a nejspíš nejen taoistické) spatřování dvoustrannosti v každé věci. To negativní stále vytěsňujeme a kolem sebe kupíme iluze o životě štěstí, mládí, čerstvosti a svobody, kterého lze dosáhnout prací. Toto bych si nedovolila říci jako soudce, ale říkám to jako obžalovaný. Sama se považuji za typický příklad této civilizace, která staví nepřekonatelné zdi mezi dobrým a špatným, životem a smrtí. Proto asi nikdy nebudu schopna pochopit taoismus a jiné způsoby východního myšlení („pochopit“ ve smyslu zažít, dostat pod kůži). Ale také proto považuji inspiraci těmito vzdálenými a nepochopitelnými myšlenkami za důležitou - ať ve vztahu k sobě samé, tak ve vztahu k okolí.

Právě onen vztah k našemu okolí, k životnímu prostředí, je jedna z významných a nebezpečných špiček ledovce naší kultury. Neustálé zasahování, budování, přetváření k obrazu svému nás dovedlo až na práh ekologické katastrofy. Taoismus (stejně jako buddhismus) nabádá oproti tomu k nezasahování a k otevřenému přijímání věcí, jaké jsou a jak plynou. Co si s tím počít?

Odpověď na konci kapitoly.

### 3.5 Tematizace obsahové prázdnoty

#### pop art

Tematizaci obsahové prázdnoty v druhé polovině 20.století můžeme najít na mnoha místech a v mnoho podobách. Já však vybírám období poměrně klasické - pop-art. Hodí se mi totiž pro svou velkou koncentraci témat a východisek, které považuji pro mou práci za relevantní.



Andy Warhol

#### 3.5.1 Je pop-art umění?

Pop art vznikl v 50.letech ve Velké Británii z fascinace průmyslovým designem a reklamou a z touhy dělat umění s podobnou působivostí. Plně se mu však podařilo prosadit až v Americe. Přesněji řečeno v New Yorku a ještě přesněji na Manhattanu, v jeho galeriích a muzeích.

Ale to bychom trochu předbíhali. Dne 13.září 1962 newyorské Muzeum moderního umění uspořádalo sympozium o pop-artu.<sup>12</sup> V té době se pop-art ještě mezinárodně neprosлавil, ba co víc, nebyl zatím příliš uznán za rovnoprávnou součást světa umění. A ono sympozium toho bylo nejlepším příkladem. Americká umělecká kritika byla tou dobou pod vlivem tezi Clementa Greenberga. Tento slavný kritik a znalec umění se proslavil především svou obratnou obhajobou abstraktního expresionismu, především pak J.Pollocka.

Zde si dovolím krátkou odbočku a zmíním, jaký obrovský vliv měla umělecká kritika při prosazování avantgardního umění. Umělci sami své teze často vyjadřovali velice jednoduše, ovšem zřídka jim někdo naslouchal. Ovšem poté, co se objevili profesionální umělečtí kritici, začaly vznikat různé složité konstrukce více či méně vzdálené od pravdy. Těm více vzdáleným se umělci přirozeně bránili, ale zároveň si často uvědomovali, jak velkou službu pro ně kritika dělá. O některých druzích umění se totiž teprve díky kritice začalo mluvit jako o umění, teprve díky teoretikům se určité

<sup>12</sup> HONEFF, K. *Pop-art*. Slovart, 2004. s.12

projevy staly součástí uměleckého diskurzu. Různé názorové přestřelky kritiků v periodikách se tak staly jakýmsi mostem k publiku, které se začalo rozšiřovat <sup>13</sup>

Pod vlivem Greenberga tedy panovala více či méně obecná představa o tom, co je umění a jaký by měl být pravý umělec. Vyjádřil to ve své slavné eseji „Avantgarda a kýč“<sup>14</sup>, která se stala (ovšem ve zhrublé podobě) argumentačním nástrojem odpůrců pop-artu. Umělec je tedy podle Greenberga především rezistentní vůči komerci a „*udrží vysokou úroveň svého umění jeho zužováním a povznášením na výraz absolutna, v němž všechny závislosti a protiklady buď budou vyřešeny, nebo se ukáží jako nepodstatné. Objevuje se 'umění pro umění' a 'čistá poesie' a námět či obsah se stává něčím, čemu se vyhýbáme jako moru.*“<sup>15</sup> Je jasné, že pop-art míří přesně proti této představě a na onom zářijovém sympoziu byl odsouzen takovými prohlášeními, jako že je „neodlišitelný od světa reklamy“ (Hilton Kramer - kritik New York Times) nebo že pop-artoví umělci „představují přizpůsobivého, buržoazního ducha“ (Peter Selz - kurátor Muzea moderního umění). Tito nekompromisní kritici měli tak trochu pravdu – umělci pop-artu opravdu často vycházeli z reklamy (například Warhol začínal kresbami pro inzeráty na obuv, Lichtenstein získával zkušenosti jako technický kreslič a návrhář oken a výrobků z plechu, Rosenquist se nějaký čas živil jako malíř billboardů a tak dále). Všichni ji ale překonali a posunuli dál. Na druhou stranu komerční design, reklama či móda se zpětně pop-artem inspirovaly.

### 3.5.2 Americký pop-art

Dále se budu zabývat pouze americkým pop-artem, neboť je pro moji demonstraci prázdnoty vhodnější a tématicky „čistější“. Pouze se zmíním o okolnostech formujících podobu tohoto uměleckého stylu v USA a Velké Británii. Spojené státy prožívaly po druhé světové válce období ekonomické prosperity a soukromá spotřeba dosahovala rekordních výšek. Proto umělci

<sup>13</sup> Tamtéž s. 8

<sup>14</sup> GREENBERG, C. *Avant-garde and Kitch* (1939), v *Pollock and after*. Londýn: Francis Frascina, 1985.

<sup>15</sup> Tamtéž s. 14 citováno z GREENBERG, C. (1939)

jako Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, Roy Lichtenstein a další vytvářeli díla nekompromisní, často drsná a vždy výrazně reagující na svět masové výroby a spotřeby. Nedá se ovšem říci, že tato reakce byla jednoznačně kritikou. Spíše odhalováním skrytých mechanismů kapitalistické společnosti a v nemenší míře i okouzlením. Situace ve Velké Británii však byla odlišná. Ostrovní země se jen pomalu vzpamatovala z ničivých důsledků druhé světové války, a proto když se v ulicích začaly postupně objevovat billboardy a zářící neony, umělci jim jen těžko odolávali. Je to patrné v pracích Petera Blakea, Richarda Hamiltona či Davida Hockneyho. Tito umělci včleňovali různé prvky populární kultury do vlastního uměleckého jazyka a od amerického pop-artu se liší citovou výrazovostí.



Peter Blake

Méně to platí u Petera Phillipse, který „kolážovitě“ skládal obraz z různých motivů a je pro něj charakteristický odosobněný rukopis. Tím se ze všech britských pop-artových umělců stal těm americkým nejbližší.

### 3.5.2.1 Témata

Z pop-artu se nyní pokusím „vytáhnout“ pět témat, která se váží k mému předchozímu textu a která zároveň považuji pro pop-art za podstatná. Jsou to „náhražka“, „série“, „identita“, „smrt“ a „sexualita“. Pokusím se na nich pomocí reprodukcí vyložit to, co chápu jako obsahovou prázdnotu

## „Náhražka“

Vitrína s cukrářským zbožím

Claes Oldenburg



Náhražka je průvodním  
znakem konzumní společnosti.

„Pravé“ věci a jejich náhražky při  
tom množství nejrůznějších

produktů splývají v jedno. Příkladem nám mohou být umělá aroma  
používaná v potravinářském průmyslu. Cokoliv může mít chuť banánu,  
barvu čerstvých jahod a vůni ananasu. Třeba i kuřecí stehno. Náhražky se  
mohou dokonce stávat „skutečnějšími“ než jejich „skutečné“ předobrazy a  
vedle zářivých barev realita zaostává. Nebo může být zapomenuta. Něco  
podobného cítím i z Oldenburgovy instalace. Poměrně strašidelná  
barevnost cukrářských výrobků přebíjí vzpomínku na skutečný dort či  
zmrzlinový pohár.

Náhražkovost se ovšem v naší době vyskytuje na nejrůznějších úrovních.  
Za vše dobré, co by nám snad v životě chybělo, najdeme náhradu.

Přátelství a solidaritu nám přinesou televizní moderátoři, politici, zástupci  
firem a vůbec všichni, kdo vám chtějí něco prodat. Lásku zase „vesmírní  
lidé“. Intimitu vám zavzdychá slečna v telefonu. A pocit prázdnoty, který  
nás může v životě dostihnout, zase zaplní přívál dalších a dalších věcí.



## „Série“

80 stran dvoudolarových bankovek

Andy Warhol

Myslím, že Andy Warhol to trefně vyjádřil názvem  
jednoho svého obrazu. „Třicet je lepší než jedna“.  
Nešlo o nic menšího, než o třicet reprodukcí Mony  
Lisy, pěkně jedna vedle druhé. Warhol tím narazil

na velice zajímavý a ožehavý problém. Jakou roli a jakou cenu má v době technické reprodukovatelnosti originál? Klesá jeho cena či naopak stoupá? V již předchozím textu, ve kterém se zamýšlím nad povahou dnešní doby, odpovídám, že stoupá. Honba za originalitou (byť ve velmi konformní podobě) je nákladnou náplní dne mnoha lidí. Ale zároveň bychom se asi měli smířit s tím, že jestli nechceme odmítat mnohé ze současného umění, musíme se vzdát fundamentalismu při ochraně originálů. Slavná díla jsou totiž používána při tvorbě děl nových, umění postprodukce či princip Djingu v umění je vědomě zasazuje do nových kontextů. Ale Mona Lisa je stejně nakonec jenom ta Mona Lisa

## „Identita“ - Vlajka

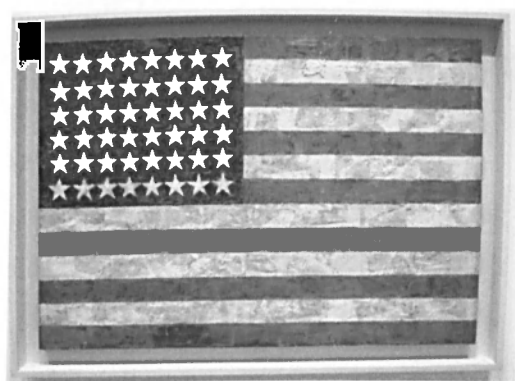
Jasper Jones

Myslím si, že pro spoustu amerických občanů má jejich vlajka magickou moc, kterou v Čechách (kromě fotbalových a jiných zápasů) těžko poznáme.

Vyvěšování vlajky z vlastní iniciativy není

v Americe nic neobvyklého, národní identita je potom ještě násobena různými útoky na ni. Velice často jsou vidět v televizi záběry, jak kdosi americkou vlajku pálí. Silné emoce a pocit příslušnosti ke své vlajce by se zvedl i ve mně, i když bych je jinak jen těžko dolovala.

Vlajka je základním vnějškovým symbolem identity. Má obrovský potenciál - může se stát „plnou“ významů a nejhlubších emocí nebo naopak „prázdnou“ ozdobou, pruhovanou látkou a tak dále. Ta od Jaspere Jonese je optimistická, sebevědomá a naivní.

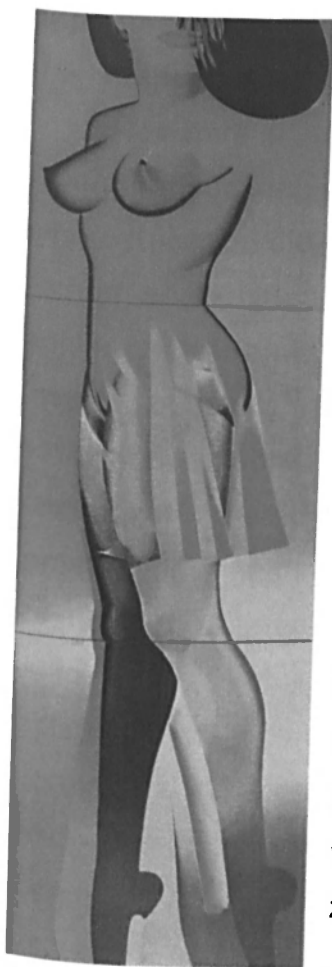


## „Smrt“ - 129 die in Jet! - Andy Warhol

Pro pop-artisty nebylo žádné téma nedotknutelné, ani smrt. Střefovali se do toho, co bylo konzumní americké společnosti 60. let svaté. Ať to byly božské zjevy se jmény Marilyn nebo Elvis,

americká vlajka či tolik oblíbené hamburgery. Smrt je ale téma naprosto jiného ražení. Jakoby ani nepatřilo do „amerického snu“. A přesto denodenně plnilo přední stránky novin. Ale na to si lze docela dobře zvyknout. Smrt cizího člověka nám sice zkrabatí čelo, ale průměrně asi tak na tři vteřiny a pak jde zkrátka život zase dál. A článek v novinách s fotografií neštěstí můžeme vnímat pouze jako *nějaká* slova a *nějaký* obraz. Odtud je pak jenom krůček ke vnímání estetizujícímu. To Andy Warhol podtrhl ve své barevné sérii nazvané „Obrazy smrti“, kde výrazná barevnost a zmnožení fotografií působí trochu jako nějaká tapeta, jejíž estetická (až dekorativní, zdobná) funkce převažuje nad čímkoliv jiným. V „129 die in Jet!“ zase zvětšení pomocí projektoru a následné přemalování (obraz má 254,5 x 182,5 cm) zjednodušením a vytržením z původního kontextu posouvá význam obrazu někam naprosto jinam, směrem k abstrakci. Smrt

se zkrátka může stát prázdným pojmem a předmětem estetizace jako jakákoliv jiná událost života.



## Sexualita

### Ideální družka- Allen Jones

Napružené tělo, mohutné poprsí, vztyčené prsní bradavky<sup>16</sup>, smyslně rudá ústa a rysující se klín. Tyto insignie označují roli a funkci ženy, kterou namaloval Allen Jones. Nedivila bych se, kdybych se dozvěděla, že vzbudil hněv feministek a vlny demonstrací. Vždyť která žena by se chtěla stát ekvivalentem gumové nafukovací panny?

Zajímavé je dělení tohoto obrazu na tři díly, jakýsi vertikální triptych. Má snad podtrhovat nějaké zbožštění této ženy? Každopádně když si

<sup>16</sup> Mimochodem ideál 50.let. Prý se dokonce nosily podprsenky s otvory na vrcholcích špičatých košíčků. To aby se bradavky rýsovaly pod oblečením.

představíme jednotlivé části triptychu sami o sobě (strašidelné ve své fragmentálnosti), působí to jako zoom, který nám ještě přiblíží, zaostří celý problém.

Žena-figurína v obchodě, žena-nafukovací panna či žena z pornočasopisu, plochá a prázdná, díky očekávání mužů a možná i díky jejím představám o sobě samé.

### 3.6 Závěr

Bohužel ani zde nebude řešení jednoduché a pravda černobílá, i když vlastně ano, ale černou a bílou vždy musíme vnímat zároveň. Jejím zprofanovaným symbolem je pak jin a jang, dva doplňující se principy - ženský a mužský, nezasahující a zasahující. Taoisté byli často kritizováni za přehnaný důraz právě na onen ženský, pasivní přístup. Aktivní přístup převládající v západní civilizaci ji zase žene do záhuby.

Nedělám si iluze, že by byl jen trochu možný návrat do nějakého dávného mýtického světa, kdy člověk žil v sepětí s přírodou. Jednou už bylo roztočeno kolo zasahování, a tak v něm musíme pokračovat. Ale co bychom se měli naučit, je ona „receptivní otevřenost“ tak, jak jí chápe taoismus a vědomí toho, že „nečinění“ je někdy právě tím dobrým řešením. Také to, že každá mince má dvě strany a to, co se nám jeví jako jednoznačně dobré, se může stát špatným, když se na věc podíváme jenom z trochu jiného úhlu. A naopak špatné se promění v dobré. Nenabádám tím samozřejmě k nějakému relativismu. Jde mi pouze o chápání věcí v jejich polaritě a „barevnosti“.

Ale to není celá práce, která nás čeká. Naše civilizace (právě pomocí onoho - zaplat'pánbůh! - aktivního přístupu) neustále produkuje obrazy, myšlenky, informace, zboží a tak dále. Podstatné se mísí s nadbytečným. Někdy jako by hrozilo, že nás toto všechno zaplaví. A v tom tkví druhý velký úkol našince - nepodlehnout panice a najít nějakou mapu, která mu vytyčí alespoň přibližný směr cesty životem. Nenechat se pak zlákat mapami, které vedou k růžové budoucnosti, instantní, bezproblémové a jednoduché. Smířit se s tím, že krása



života už zkrátka vězí v jeho složitosti a v překážkách, které jsou nám stavěny do cesty. Poznat "cíl cílů" a všechny ostatní cíle proměnit v pouhé prostředky. A přitom se nezbláznit z emocionální, smyslové a významové prázdnoty, která na nás z toho všeho zírá.

## 4. Prázdnota jako možnost (Prázdnota ve východní filosofii)

Třicet loukotí se sbíhá na jedné hlavici,  
jen její prázdnota činí kolo upotřebitelným.  
Hněteme hlinu a děláme z ní nádoby  
jen jejich prázdnota je činí upotřebitelnými.  
Prolamujeme do zdí dveře a okna, aby vznikl dům,  
jen jejich prázdnota činí dům upotřebitelným.  
Proto: Jsoucí je užitečné,  
ale jen nejsoucí je činí upotřebitelným.<sup>17</sup>



### 4.1 Východiska

Nejprve se krátce zmíním o pojetí prázdnoty ve filosofii a náboženství (taoismu). Pojetí prázdnoty v tradici „východního“ myšlení považuji za něco pozitivního, jako jakousi metu. Velmi mě zajímá toto pojetí ve srovnání s pojetími tradičně „západními“, kdy mám pocit, že je prázdnota často myšlena, zmiňována a používána v negativních souvislostech. Zajímá mě tedy vymezení pojmu „prázdnoty jako možnosti“ a její reflexe mou, „západní myslí“. Dále mě zajímá čínská tušová krajinomalba, kterou mám velmi ráda a která podle mého dobře poslouží jako podklad pro popis a snad i vysvětlení a pochopení konceptu „prázdnoty jako možnosti“. Nakonec se opět pokusím najít paralelu mezi tradiční čínskou tušovou malbou a uměním druhé poloviny dvacátého století.

Ještě jsem asi dlužna vysvětlení, co to vlastně pro mě ono „východní“ pojetí prázdnoty znamená. Stavím ho do protikladu k „západnímu“ pojetí, které zde však nechci a pro jeho rozrůzněnost snad ani nemohu rozebírat. Východní pojetí prázdnoty pro mě znamená pojetí určené tradicí filosofie a

<sup>17</sup> LAO-C'. *Tao-te-t'ing* in NAVRÁTIL, J. *Ve světě taoismu*. Praha: Avatar 1992. ISBN 80-901385-0-0. s.61.

náboženství Dálného Východu, tedy především oblasti dnešní Indie, Číny a Japonska.

Je mi jasné, že v éře globalizace je nesmyslné rozdělovat svět na jakýsi „Východ“ a „Západ“. Tyto dříve oddělené kulturní oblasti se samozřejmě mocně ovlivňují, propojují a v čilém obchodním styku si vyměňují zboží, kulturu, ideje. Rozdíly se stírají, občas je již těžké odhalit původ věcí. Ve chvíli, kdy střeoevropská rodinka jde na štědrovečerní večeři do čínské restaurace a ještě lépe mladá Japonka dostane k narozeninám operaci očí (ze šikmých na rovné, evropské), není už opravdu možné hovořit o současné „východní“ a „západní“ kultuře.<sup>18</sup>

Proto se tedy budu zabývat tradicí myšlení a znázorňování. Současný stav by bylo jistě zajímavé zkoumat (například vliv euroamerické kultury na tradiční čínskou krajinomalbu), ale to už by bylo nad rámec mé práce, a proto se toho vystříhám.

## 4.2 Vymezení pojmu „prázdnota jako možnost“

Pojem „možnost“ v sobě „prázdnotu“ vnitřně obsahuje. Proto, abychom se mohli vůbec pohybovat, potřebujeme kolem sebe „prázdný“ prostor, pro vnímání hudby potřebujeme ticho, pro vymýšlení nových věcí zase většinou „prázdnou“ (klidnou) mysl a tak dále. Totalita bez možnosti umrtvuje. Prázdnota tedy může být možností, pakliže ji tak umíme vnímat. Výrazem „prázdnoty jako možnosti“ *může* být život, který díky své střídmosti dovoluje zažívat a prožívat věci s neobvyklou intenzitou. Otvírá nové možnosti, nové cesty, přeplněnost je naopak uzavírá. Symbolické znázornění této možnosti pak nacházíme v mnohém umění vyjádřené pomocí různých prostředků (minimalizace, seriace, krajní stylizace, abstrakce, použití prázdné plochy jako obrazotvorného prvku atd.). V čínské krajinomalbě (především pod vlivem taoismu) je tato „prázdnota jako

---

<sup>18</sup> Uvědomuji si, že je tento příměr hrubě zjednodušující. Uvádím tyto, pro mě tragikomické, případy spíše pro odlehčení, není v mé moci pouštět se v rámci této práce do hlubších souvislostí.

možnost“ vědomě používána, a proto ji použiji jako „ilustraci“ tohoto konceptu.

### 4.3 Krátký úvod do taoismu

Počátek tohoto náboženství sahá do 6.-5.století před naším letopočtem. Jeho zakladatelem byl mudrc Lao-c', který však nejspíš navazoval na již existující tradici myšlení. Jejím zhmotněním byla především „Kniha proměn“ - „I-ťing“, která je považována za jeden ze základů čínského myšlení a kultury. Vznikala postupně od zhruba 18.století př.n.l.a její funkce byla dvojitá, byla to kniha věšebná, rukověť pro staré věštce, a kniha moudrosti, říkala, jak má člověk jednat v souladu se sebou samým a světem kolem něj, vedla k jeho sebepoznání a sebezdokonalování. Předpokladem, na kterém byla tato kniha postavena, je myšlenka „tao“<sup>19</sup>, „Cesty“, nejzazšího principu všeho.

*Tao* je tedy základní princip, na jehož základě funguje svět. Jeho projevem je neustálý koloběh přírody, samo ovšem zůstává neměnné. Člověk ho nemůže svojí myslí nijak postihnout, omezuje ho jeho lineární myšlení a navíc je jeho součástí a tak ho nemůže nahlédnout jako celek (jako oko, které samo sebe nemůže vidět).

Tao se v životě projevuje dvěma základními principy, „jin“ a „jang“. „Jin“ je princip negativní, ženský a je pro něj charakteristické vše tmavé a slabé. Oproti tomu princip „jang“ je pozitivní, mužský a pojí se se vším světlým a silným. Život pak probíhá v harmonii těchto dvou principů. Dále jejich kombinace tvoří osm výchozích „triagramů“. Jejich grafickým znázorněním jsou vždy tři vodorovné čáry nad sebou, plná („jang“) a přerušená („jin“), ve všech možných kombinacích. Tyto „triagramy“ se dále spolu kombinují a vytváří tak 64 (8x 8) „hexagramů“, neboli vzorců koloběhu v přírodě. A je to právě cyklická povaha světa, která dovoluje předvídat budoucnost.

<sup>19</sup>

Princip „Tao“ zůstává sám nepojmenovatelný, jeho název zavedl o něcopozději až Lao-c', tak říkajíc z nouze, aby se o „Tao“ dalo vůbec hovořit.

O Lao-c<sup>20</sup> víme velmi málo, neexistují o něm přímé záznamy od jeho současníků, jisté však je, že než zmizel lidským zrakům, zanechal po sobě obsáhlé dílo „Tao-te-ťing“, „Knihu o Tao a hlubokém životě“. Shrnul do ní všechno své učení a tato se stala základní knihou taoismu. Oproti koncepci „Tao“ ve starší „Knize proměn“ ji „Starý mistr“ ve svém díle rozšířil o mystickou dimenzi. Spolu s učením Lao c' se objevují počátky čínské filosofie, dochází zde k odstranění antropomorfismu, nebe a země jsou zbaveny lidských citů. Byl současníkem Konfuciovým.

*Spravedlivý život („Te“)* je především život v souladu s „Tao“. K tomu člověka nepřivede záměrné lidské činění (aktivní přístup), nýbrž receptivní otevřenost. Konání zde vychází ze spontánních popudů, kterými do nás vstupuje Tao. Člověk žijící „Te“ dosáhl spontánnosti (podobné spontánnosti dítěte, ovšem na vyšší, duchovnější úrovni), je svrchovaně vnímavý k řeči Tao v estetické rovině jeho viditelné podoby (přírody především), „[...] dovede „naslouchat“ i jeho hlubokému, svatému mlčení, v nerozrůzněném, nevymezeném kontinuu, v zářivé božské „Prázdnosti“, v níž se mu zcela bezprostředně a v plné míře odhaluje jeho přítomnost.“<sup>21</sup> Naopak veškeré zlo v jedinci a následně i v celé společnosti pramení z vyčlenění se z přirozené souvislosti věcí, ztráty souladu s jejich povahou, z falešných účelů a cílů, z egocentričnosti.

Nemůže zde člověka nenapadnout, že právě tyto lidské nešvary dovedly naši civilizaci těsně k prahu zániku, k ekologické katastrofě.  
Druhá poznámka: ztráta chápání smrti jako nedílné součásti života.

Taoismus po odchodu svého zakladatele prošel zajímavým vývojem. Proto se o něm krátce zmíním: nejvýznamnějším pokračovatelem Lao-c' byl ve 4.stol.př.n.l Čuang-c'a za jeho života došlo k proměně filosofického aspektu taoismu, dříve byl intuitivně-syntetický, nyní získává aspekt analytické reflexe a logicky členěného výrazu. Další podobu taoismus získal v druhém století př.n.l.a to podobu jogistickou, která měla blízko jak k alchymii, tak k magii. Ta znamenala například vaření různých lektvarů

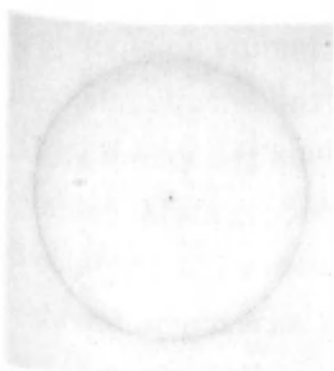
<sup>20</sup>

Lao-c' znamená „Starý mistr“ a mudrc jím byl pojmenován až později, svými následovníky.

<sup>21</sup>

NAVRÁTIL,J. *Ve světě taoismu*. Praha: Avatar 1992. ISBN 80-901385-0-0. s.61.

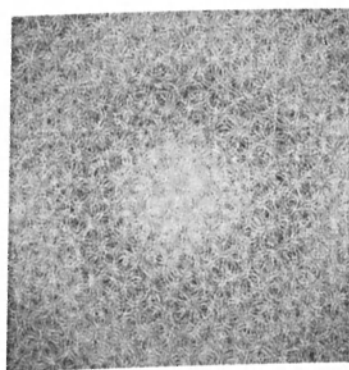
nebo například rituální manželské obcování. Bohužel, taoismus se zde často stával obětí dezinterpretace a to vedlo k takovým projevům, jako je například hledání elixíru nesmrtelnosti. Nesmrtelnost (původně samozřejmě duchovní, jako sjednocení duše s nesmrtelným Tao) byla uchopena čistě materialisticky a přispěla k víře, že lze vypít jakousi tekutinu, která nám dopomůže k nesmrtelnosti a ušetří nám léta meditací a dřiny. Ve druhém století př.n.l. se postupně vyvinula třetí, tzv. lidová forma taoismu. Tato byla plně institucionalizovaná, měla svou náboženskou obec a v jejím čele stál, pohledem západní kultury, „papež“. Filosofie byla nucena ustoupit spíše magickému faktoru a to pod vlivem lidového náboženství, oplývajícího množstvím bohů, bůžků a démonů. V 10. stol. se stal „konkurenční“ konfucianismus definitivně státním „náboženstvím“<sup>22</sup>, ale taoismus ho silně ovlivnil. Především o pojmy „Wu“ (nicota), „Pej tchi“ (čistě bytí), „Tchaj či“ (to nejzašší), „Tchaj šü“ (Velké „prázdnost“) a dále o princip „Čchi“, kterým se projevuje Tao. Dále bylo takřka všechno učení taoismu asimilováno buddhismem školy Čchan (Zen). Tradice původního, mystického taoismu, udržovaly nadále poustevny až do padesátých let dvacátého století, kdy byly (jako mnoho jiného z čínské kultury) zlikvidovány komunistickou stranou. Taoismus silně ovlivnil čínské malíře a básníky, ale o tom se zmíním dále.



Václav Boštík



Lucio Fontana



Jaroslav Jebavý

#### 4.4 „Prázdnota“ v taoismu

V taoismu je tedy „prázdnota“ jedním z hlavních motivů. Je rovnoprávnou součástí skutečnosti, „jsoucí“ Tao (tedy všechno co na světě je) a „nejsoucí“ Tao (prázdnota) jsou dvě strany jedné mince, jedna nemá smysl bez druhé. Proto taoističtí poustevníci střídali vyprázdnění mysli pomocí meditace s kontemplací světa forem. Pouze vyprázdněná mysl, tzn. vyprázdněná od všech negativních vlastností, stavů a pocitů, které souvisí s egem a z něho vyplývající žádosti, je s to splynout s „Tao“. Kontemplace světa forem pak znamenala sledování neustálé proměnlivosti, uplývání a cykličnosti světa pomocí různých činností. Příkladem této činnosti bylo zahradničení, studování vlastností bylin a v neposlední řadě též krajinomalba. Ta v sobě zahrnovala ono vnitřní i vnější, zachycování proměnlivých forem a intuitivní „vstupování“ do předmětů, k jejich vlastní podstatě.

#### 4.5 Čínská krajinomalba

Když se řekne „čínská krajinomalba“, mnohým z nás se asi vybaví černobílá tušová malba, hory ztrácející se kdesi v mlze, stafáž v podobě nějakého poutníka a tím vyjádřená sama podstata přírody a člověka v něm. Ale celá věc je mnohem složitější. Spíš než nějaký žánr je třeba čínskou krajinomalbu vnímat jako celý soubor žánrů, jejichž bohatý vývoj se nyní pokusím stručně nastínit. Na pomoc si k tomu беру zajímavou publikaci „Hory a řeky bez konce...“<sup>23</sup>, vydanou jako katalog ke stejnojmenné výstavě, která proběhla v roce 1996 v Národní galerii v Praze. Své předchůdce měla čínská krajinomalba již ve starověku. Její kořeny vězí v dávné animistické víře v moc přírody, především v hory a řeky, které jsou obývány různými nadpřirozenými bytostmi.<sup>24</sup> Králové dynastie „Čou“ (1027-

<sup>23</sup> KESNER, L. *Hory a řeky bez konce. Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie a Evropy*. Praha: Gallery s.r.o. 1996. ISBN-86010-0080-00-7.

<sup>24</sup> Odtud ostatně také pochází etymologický původ čínského slova „krajina“, doslova je to „hory a řeky“ („šan-šuej“).

256 př.n.l.) například konali rituální poutě na uctívané hory a tam jim přinášeli oběti. K prvotnímu zobrazování krajiny se používala různá média a tato díla měla náboženskou či magickou funkci. Známa je například „Kniha hor a moří“, která byla jakýmsi mytologicko-geografickým manuálem, jsou zde totiž popsány jak známé hory, tak nadpřirozené bytosti, které je obývají. Kolem „čouské“ doby to byly také pohřební rituály, kdy bylo zvykem nebožtíkovi vytvořit kopii reálného světa v podobě maleb či soch. A jestliže byl onen nebožtík velkým císařem jako například první císař Čchiu-Š-chuang-ti, vznikala díla nádherná a monumentální. Důležitým zlomem v čínském vnímání přírody byla doba počátku dynastie „Chan“(206 př.n.l.-220n.l.), kdy se konfuciáství stalo oficiální doktrínou. Do ní byly včleněny původní animistické představy a tato syntéza měla na čínské myšlení veliký vliv. Původní, animistickou vírou živený respekt k přírodě (kdy okolní příroda znamenala mnohá nebezpečí v podobě nevypočitatelných živlů/démonů) se postupně proměnil v opravdové estetické cítění. Výše zmiňovaný první císař se ovšem nevyznamenal pouze po smrti svou hrobovou výzdobou. Už za svého života nechal zbudovat tzv.“Nejvyšší les“, rozsáhlé obory a parky, které nechal osázet vzácnými rostlinami, nechal do nich přivést vzácná zvířata ze všech koutů své země a vytvořil tak jakýsi mikrokosmos, diagram světa. S trochou nadsázky se dá říci, že šlo o předchůdce dnešního „land artu“. Takováto krajinná díla se i v nadcházejících staletích těšila veliké oblibě. Na pomyslném protipólu těchto veleděl pak stálo intimní pojetí krajiny - miniaturní umělé krajiny na podnosu nebo bronzové lampy do tvarů mýtických hor. Krajinomalba, jak ji známe, začala pomalu vznikat v období šesti dynastií (256-589), kdy byla severní Čína (tradiční kolébka čínské kultury) obsazena „barbary“ ze severu. Došlo k politicky zmatenému období, které ovšem způsobilo velký rozmach umění slovesného i výtvarného, a tím byla především krajinomalba. Také došlo k nárůstu nálad





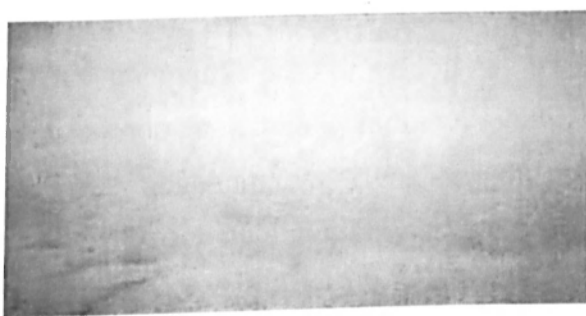
„eskapismu“, potřeby úniku z chaotického a úzkostného světa lidí do přírody. To ještě zvětšilo počet poustevníků-samotářů, kterých již dříve bylo díky tradici religiózního taoismu hodně. Dokonce se zde dá hovořit o jakési instituci samotářství-poustevnictví. V této době se tak vytvářel archetyp moudrého muže, došlo k velkému rozvoji malířství a ruku v ruce i ke vzniku mnoha malířských teorií. Krajina se nejprve objevovala jako pozadí figurálních a narativních výjevů a až postupně (stejně jako v evropském umění) se začala osamostatňovat. Za doby dynastie „Tchang“(618-909 n.l.) už však krajinomalba stála suverénně sama o sobě, definitivně přestala být jenom jakýmsi „doplňkem“ důležitějších částí obrazu. Umělci této doby (např. Wang Wej- viz.obr), usilovali především o prohlubování prostoru krajiny. Postupně se jim dařilo budovat stále přesvědčivější iluzivní prostor. Pro čínské umění je základním pojmem „čára“. Slovesné umění, písmo (kaligrafie) a malířství vždy stály těsně u sebe, vzájemně se ovlivňovaly. Proto i konstrukce hmot v malbě je vedená čarou, jejím zesilováním a zeslabováním a ne například zesvětlováním a ztmavováním, jak je tomu v tradiční evropské malbě. Shodně s písmem si i malířství vytvořilo jakýsi „slovník“ ustálených úderů a tahů štětce, které se tak výborně hodily pro vyjádření různých struktur a vrásnění horských masivů. Hmotu pak nejlépe vyjádřila vrstvená lavírovaná tuš. Kompozice, v této době archaická, tkvěla v konceptuálním přiřazování trojúhelníkových hmot a jejich plynulým ustupováním (na obraze směrem nahoru) se vytvářela ona žádoucí iluze prostoru. V 10.-11. století dosáhla tato iluzivní malba své vrcholné fáze v tzv. „monumentální severosungské krajinomalbě“, pojící se se jmény jako Ting Chao, Li Čcheng, Fan Kchuan nebo například Kuo Si. Pro tuto malbu je charakteristické především dokonalé spojení naturalismu s řádem. To znamená, že nebyla znázorňována konkrétní místa, ale „nadčasová vize přírody“ tím, že konkrétní výsek přírody byl přetvořen do obrazového (architektonického, kompozičního) řádu. Ten byl pak analogií řádu přírodního, jak ho viděl taoismus a neokonfucianismus. Lidské postavy jde na těchto obrazech občas těžko najít, většinou jsou malé, rozhodně netvoří

nějaký ústřední bod kompozice. A tak to je. Lidská existence je nicotná v porovnání s ohromným univerzem přírody.

V následujících dvou set letech došlo v čínské krajinomalbě k radikálnímu zlomu, který Kesner staví na úroveň zlomu mezi klasickou tradicí západního umění a modernou. Co se stalo? Krajinomalba přestala být „emblémem makrokosmu“, ale stávala se stále více prostředkem sebevyjádření malíře-literáta a jeho dialogu s velkými tvůrci minulosti, přesněji s jejich díly. Monumentální koncepce se stále více stávaly lyričtějšími a intimnějšími. Z rozsáhlých svitků zase menší formáty, různá alba, vějíře. Kompozice krajiny je často posunuta do rohu obrazu, aby se tak otevřel nekonečný prázdný prostor určený pro kontemplaci. Obraz tedy rozhodně neznamenal „okno do krajiny“, jak tomu bylo později v Evropě, ale projekci poetické nálady a citu. Přesto znázorňoval (na rozdíl od severosungské monumentální krajinomalby) buď konkrétní scenerie nebo alespoň odkazy k určitým místům. V tomto období (11.-13.stol) pak svého vrcholu dosáhla tzv. „literátská malba“. Literáti tvořili širokou třídu tvůrců-byrokratů. Jelikož státní mašinerie nestíhala všechny kandidáty na místa úředníků zaměstnat a ti proto pěstovali a provozovali to, co uměli, malířství a kaligrafii. Do té doby úzce související poesie, kaligrafie a malba se tímto dokonale propojily a vytvořily jednotný vizuální jazyk. Obraz doprovázely tzv. „kolofony“, vpisky nejrozumnějšího významu. Byly to například datace, lyrické popisy přírody, básně či přiznání citace nějakého dřívějšího autora či naopak vymezení se vůči němu. Tou dobou se tedy krajinomalba vyvinula v privilegovanou, uctívanou a mytizovanou kulturní instituci. O velkou mytizaci se zasloužili sami literáti a tato pak vedla k častým pozdějším dezinterpretacím. Velké mýty se například šířily ohledně funkce tohoto umění. Tradičně bývaly přeceňovány poetické okolnosti vzniku krajinomaleb. Prozaičtější funkce bývaly opomíjeny. Obrazy totiž byly často používány jako prostředek „korupce“, jak by se řeklo dnes, tedy jako dary, pozornosti nebo rovnou úplatky na místě, kde by mohly pomoci například při postupu v kariéře (smekám před čínskou kulturností!, představa, jak je český politik uplácen malbou nějakého současného autora, mě blaží!).

Důležitým rysem čínské malby je princip „fang“ neboli tvůrčí imitace. Vychází z velkého zaujetí minulostí, malíři nebo kaligrafové se učili memorováním základního slovníku štětcových úderů a napodobováním dřívějších prací a rozhodně ne pozorováním přírody. Proto ani pojem „imitace“ nebo „kopie“ nemá tradičně v čínštině negativní konotace a honba za originalitou není tak nezbytná. V době pozdně „mingské“(1368-1644) a „čchingské“(1644-1912) se setkáváme s tzv. „uměním pro umění“. Tématem již není krajina, její řád či pocit z ní, ale způsob, jakým krajinu znázorňovali významní mistři. Jde o určitou parafrázi, dialog se stylem mistra či dokonce s konkrétním obrazem. Je potom jasné, že pro člověka bez důkladného uměleckého vzdělání se stává takový obraz nečitelným. A to se stalo i pastí čínské krajinomalby. Od 18.století docházelo k neustálému mechanickému opakování oblíbených vzorů bez kontaktu s přírodou a z této krize se čínská malba dostala až v moderní době. Jedním ze současných čínských malířů, kteří dokázali navázat na tradici čínské krajinomalby a posunout ji do nových dimenzí, je Čchiu-Š-Chua.

#### 4.6 Čchiu-Š-Chua



Tento malíř studoval na Si-anské Akademii umění v Číně (absolutorium 1962), kde se mu dostalo školení v klasické evropské malbě. Další důležitou zkušeností byla desetiletá práce v oblasti propagandistického umění při Kulturní revoluci (1966-1976). I když pro výtvarníka muselo být přinejmenším nepříjemné malovat obrovské, až 10 metrů velké upoutávky na filmová představení, Čchiu na

toto období vzpomíná veskrze pozitivně. Tuto monumentální práci, kdy musel pojednávat obrovskou plochu vcelku a detaily malovat rozmáchlými tahy ve velkém zvětšení, totiž později zúročil na svých rozměrných plátnech.

V pozdních sedmdesátých a v osmdesátých letech se Čchiu soustředil na krajinomalbu. Námětem se stala jemu známá krajina kolem Si-anu, žlutá sprašová pole byla malována barvami s mnoha nuancemi tónů a s velkým citovým zaujetím. V roce 1990 však vytvořil cyklus prací, které se od těch předchozích odlišovaly. Krajiny náhle zaplavovalo mdlé světlo, díky kterému se vše jakoby rozplývalo a detaily se ztrácely. Oko diváka si muselo až postupně zvykat a tvary spíše „objevovat“, jako při padající mlze či soumraku.



Zajímavé je to, že Čchiu vlastně zkoumá hranice iluzivního zobrazení. Když maluje, vytváří něco mezi zobrazením reality, její iluzí a zkušeností z ní. Zkoumá hranice symbolického konstruktů reality. Necháává diváka, aby si většinu toho, co na obraze „vidí“, doplnil

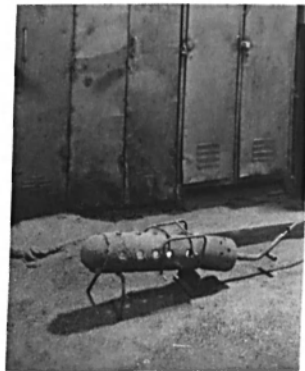
sám podle své zkušenosti. Zní to jako protimluv, ale divák má zkrátka spoustu prostoru pro sebe samého (či to může být prostor pro zrcadlení vesmíru, Tao, či jak to chcete nazvat, nazvěte to). Tento prostor „darovaný divákovi“ by však nejspíš „nefungoval“, kdybychom stáli před prázdnou zdí.

Prohlížení obrazů Čchiu-Š-chua však také vyžaduje naprosto jiný přístup, než na jaký jsme asi zvyklí. Je třeba, abychom uvolnili, uklidnili mysl (například přestali těkat očima při zoufalých pokusech nalézt opěrný bod) a spíše se soustředili na celek a na rytmické kvality díla. Pohled je tedy rozptýlený a neucelený v bdělém očekávání, ne však v aktivním snažení.

A v tomto stavu vyčkávání snad přes obraz může začít prosakovat Tao. Přes obraz, který není rušen „symbolickým konstruktem reality“.

## 4.7 Závěr

Závěr této kapitoly má pro mě skandální příchut'. Čím více jsem se dozvídala o východním pojetí prázdnoty, tím více jsem zjišťovala, jak nepřekonatelnou zdí jsem od něj oddělena. Křesťanská tradice myšlení je něco, co si ani nemusíme uvědomovat, alespoň ne do té doby, než se pokusíme přes nějakou zeď dostat. Je ovšem velice důležité se přes různé zdi pokoušet lézt, nebo přes ně alespoň nakukovat. Nyní se dokáží na krajinu a na svět dívat i jinýma očima. Ne zrovna očima Číňana, ale aspoň s vědomím, že tento můj pohled není jediný možný.



Václav Jirásek

## 5. Prázdnota jako absence

Zde bych chtěla pohovořit o té prázdnotě, kterou nazývám „absencí“. V češtině ji asi nejlépe vystihuje slovo „nepřítomnost“. Vždy mě fascinovala prázdná prostranství, obrovské budovy, tovární haly a vůbec místa, která jindy jsou, nebo kdysi byla přeplněná lidmi. Nyní jsou však naprosto prázdná a ona prázdnota v sobě nemá nic neutrálního, je polarizovaná, nabitá až k prasknutí energií lidí, kteří tudy prošli. Vyrůstala jsem poblíž strahovského stadionu, který pro mě vždy byl a je symbolem oné „nepřítomnosti“. Nezažila jsem tam už velkolepé spartakiády, ale jejich velkolepost se dá vytušit z dobových záznamů a také z kolosu samotného. A nejen z něho. Velkorysé betonové plochy, které stadion obklopují, různé nadchody a ukazatele v širokém okolí, které měly nejspíše davy cvičenek a cvičenců vést správným směrem. Korigovat to řečiště šťastných lidí mířících do betonové budoucnosti. Zažila jsem ale už všesokolské slety (kvůli kterým byl již od roku 1926(!) stavěn), různé megakonzerty hvězd a svědky Jehovovy koupající se za parného vedra v nafukovacích bazéncích. A mezi těmito výbuchy zase jenom ticho, ztichlé tribuny i nekonečný trávník. Toto zesílené vnímání ticha je samozřejmě dáno kontrastem mezi stávajícím stavem, aktuální realitou a otiskem reality minulé v našem vědomí. Mezi těmito dvěma „světy“ je pak určitý interval, který čím je větší, tím je větší i náš prožitek. Stejně je to v hudbě. Vhodně zvolená pomlka je to, co vám „roztrhne ušní bubínky“, a ne tóny před ní. Pomlka zkrátka „řve“. Tyto vibrace jsou pak velmi zřetelné například u barokní varhanní hudby, kdy bylo navíc výrazně pracováno s prostorem, ve kterém se hudba měla šířit. V Bachových varhanních koncertech se „absolutno zjevuje“ právě v oněch pomlkách.

### 5.1 Východiska

Zde se opět pokusím o vymezení pojmu „prázdnoty jako absence“, případně o zevšeobecnění. Budu vycházet z metody srovnávání fotografií, kterou považuji při rozvíjení tohoto tématu za vhodnou. Důležitou roli zde totiž hraje hledisko času, ve kterém se odehrávají různé změny, které mě právě v této kapitole zajímají. Prvním tématem pro mě budou dvě veřejná místa - již zmiňovaný strahovský stadion a Malá pevnost Terezín. Pomocí takto vyhoceného srovnání bych chtěla

tematizovat prázdnotu, kterou na nás podobná místa působí, a pokusit se zodpovědět na otázku, proč tomu tak je. Dále mě v této souvislosti bude zajímat téma vztahu člověka a prostoru, veřejnosti a intimity a toho, jak podle mě události v průběhu času vytvářejí „duch místa“. Při pohledu na fotografie mě ještě napadá téma davu, masy lidí, která onu prázdnotu jako protiklad umocňuje, ale to možná pouze na okraj. Druhá dvojice fotografií znázorňuje srovnání jednoho a totéž místa bývalých Sudet v průběhu času. Velice zajímavé mi přijde vzájemné působení těchto dvou obrazů, to, jak se navzájem doplňují a obohacují. Historie zde obohacuje pohled na současnost a současnost nám naopak pomáhá pochopit minulost. Dohromady snad tyto doplňující se fotografie vytváří plastický obraz reality. Lze tedy „vyhmátnout“ jakousi „pravdu místa“? Srovnávání dvou podob v jejich protikladech tomu snad dává určitou šanci. Dalším tématem bude opět „duch místa“, tentokrát ovšem z jiného úhlu pohledu. Co ho vytváří, jestli může zmizet (zde by bylo dobré pojem „duch místa“ vymezit) a opět být navrácen? Spíše na okraj by stálo za to zmínit koncept „domova“, jak vzniká „domov“ z „místa“. Samozřejmě téma prázdnoty ve smyslu této kapitoly uvedu do souvislosti s výtvarným uměním druhé poloviny dvacátého století, pokusím se nahlédnout způsoby, kterými je toto téma umělci uchopeno.

## 5.2 Vymezení pojmu „prázdnota jako absence“

„Prázdnota jako absence“ je komplementární vazba mezi tím, co bylo, s prázdnotou, která po oné věci zůstala. Tato prázdnota nemůže existovat bez předchozí existence onoho předmětu a je výraznější, čím větší, výraznější předmět byl nebo čím větší význam jsme mu přikládali. Když nám (nedej bože) umře nějaký blízký člověk, jeho náhlou nepřítomnost vnímáme až fyzicky, „hmatatelně“. Promítá se nám na různá místa, do různých situací a my ho neustále musíme „odečítat“ od našeho světa. Vždyť se říká, že po někom zbylo „prázdné místo“. Co je ale zásadně důležité, často si uvědomíme jeho cenu, hodnotu, to, jaký ve skutečnosti byl, až když není. Jeho ne-bytí znovu-utváří pohled na jeho bytí. Ale to je pouze jeden z příkladů. Tuto „hmatatelnou prázdnotu“ si také uvědomíme v různých odosobnělých prostorech, v hudební pomlce či například při srovnávání fotografií.

### 5.3 Strahovský stadion a Terezín



Pro lepší ilustraci mé představy „prázdnoty jakožto absence“ jsem tedy vybrala dvě fotografie ze svého archivu. Zaujalo mě na nich, že ač vypadají velmi podobně (působí podobným dojmem), jsou z míst, která si v určitém ohledu nemohou být vzdálenější. První obrázek zachycuje ochoz z dříve zmiňovaného stadionu na Strahově, druhý pak umývárnu v Malé pevnosti Terezín. Zážitek, který obě místa v pozorovateli shodně vyvolávají, je podle mě dán napětím mezi třemi prvky. Jeden tvoří sám pozorovatel, tedy konkrétní člověk, individualita se svými zážitky, zkušenostmi, „nastavením“ vnímání. Druhým prvkem je dav, tušená masa lidí, pro kterou byla tato místa budována. A nakonec třetí prvek je ona prázdnota, která po davu zůstala. Ta je způsobena tím, že sám dav je cosi neuchopitelného, neoslovitelného, bez tváře... a tudíž prázdného. Kde není jednotlivec, nelze navázat vztah a komunikaci. Kde je dav, tam lze jít s ním, proti němu anebo se postavit mimo něj. Víc možností, myslím, není.

Zde bych připojila jeden zážitek z davu, jehož jsem se stala součástí. Před mnoha lety jsem si přivydělávala jako komparsista u filmu. Zkušenost to byla zajímavá hned z několika důvodů. Jedním z nich bylo zjištění, jaké to je, stát se členem davu. Bylo zajímavé pozorovat, jak se lidé ve větší skupině dostávají do psychického stavu jakési polo-bdělosti a polo-zodpovědnosti. Z davu se stal materiál, ano, spíše materie, hmota



než cokoliv jiného. Sama jsem se přistihla při jedné masové scéně, které se účastnilo dva tisíce lidí, že začínám vnímat lidi v okolí jako kulisy nebo například stromy v lese. Ztratili pro mě tváře a já si dávala pozor jen na to, jak se jim obratně vyhnout, abych do nich nevrátila nebo o někoho menšího jako o pařez nezakopla. Při jiném natáčení, zrovna se točila scéna „křišťálové noci“ z jakéhosi filmu o druhé světové válce, došlo dokonce k násilí. Role příslušníků Hitlerjugend byly obsazeny skupinkou skinheadů (alespoň je tak nemuseli stříhat), kteří dostali do rukou jako rekvizity dřevěné obušky. Při jednom opakování scény se tak vložili do své role, že začali opravdu mlátit do lidí. A měli velký problém, protože zmlátili jednu španělskou herečku. Člověk jako člen davu tedy často projde velkou proměnou (například je u něj pozorovatelná neustálá lehká nespokojenost - stížnosti jsou nejspíš univerzální řečí, díky které si všichni porozumí). Ale podobně důležitou proměnou jako „řadový anonymní člen“ projde i „vedoucí“ (vůdce). Často se například z jeho organizačních pokynů stávají příkazy, mnohem výrazněji a „důležitěji“ projevuje svoji nevoli či naopak uznání, má tendenci k nižší úctě ke svým podřízeným (a z toho vyplývajícímu neuctivému chování) a naopak k přeceňování své osoby. Ve vzájemné interakci mezi „vůdcem“ a „davem“ se potom ustavuje vztah, který může mít nejrůznější podoby. Nemusím jistě zdůrazňovat, že podobné mechanismy fungují i na úrovni učitel - třída a že především někteří učitelé se musí sakramentsky pozorovat a hlídat, aby uhlídali svou tendenci manipulovat. Mluvím z vlastní zkušenosti.

Člověk se vždy k místům nějak vztahuje. Fyzicky tak, že prostor měří kroky, poslouchá jejich ozvěnu, dotekem porovnává hladkost své dlaně s hrubostí stěn, čichá pachy a vůně tomu kterému místu vlastní. Psychicky pak uchopuje prostor tím, že do něj projikuje své myšlenky, řadí nově poznané věci k těm již známým, rozšiřuje svou představu světa. Velké prostory člověk tak lehce neobsáhne. Co nás fyzicky výrazně přesahuje, nutí nám představu přesahu duševního. V chrámu Sagrada Familia v Barceloně je to (snad) bůh a co se týče našich dvou míst, zde na nás působí (tedy alespoň na mě ano) ideologie, nadosobní moc, manipulace a prázdnota. Proto ještě více zaráží druhý obrázek, který znázorňuje něco velice intimního - koupelnu. Ona je to vlastně umývárna, ale zároveň byla i koupelnou, protože vězni v Terezíně nic takového neměli. Koupelna je ovšem soukromá, jen minimum lidí v ní s vámi sdílí vaši intimitu. A zde je najednou vedle sebe postavena celá řada umyvadel, namačkaných blízko u sebe, lidé se při mytí museli nejspíš neustále dotýkat. Úplně spontánně

člověka napadá, že by si ty umyvadla měl očíslovat, aby se v nich vyznal... 1, 2, 3, ..., Stejně jako v lidech, kteří u nich stojí... 1, 2, 3, ...,

## 5.4 Zmizelé Sudety



Tyto dva obrázky jsou jednou z šedesáti dvojic fotografií, které byly vytvořeny v rámci projektu „Zmizelé Sudety“ z iniciativy kulturologa Petra Mikšíčka. (více na [www.zmizelesudety.cz](http://www.zmizelesudety.cz)).

Zaráží svou přímočarostí (na mě osobně působí jako rána mezi oči) a vyvolávají mnoho otázek. Do popředí se tlačí jedna: co se stane s místem, s krajinou, když je opuštěna lidmi? Co se stane s jejím duchem?

V knize „Zmizelé Sudety“<sup>25</sup> (která byla při příležitosti stejnojmenného projektu vydána) se příliš jednoznačných odpovědí nedočkáte. Spíše v ní najdete další otázky a různé úhly pohledu. Což je ovšem to, co bychom měli od dobré knihy tohoto žánru očekávat.

Například novinář Tomáš Feřtek ve svém úvodním textu poznamenává, že náhle vyprázdňená sudetská krajina k sobě přitáhla i určitý typ neukotvených lidí.<sup>26</sup> Ti již nebyli schopni vytvořit nové „genius loci“ a už vůbec ne na to původní navázat. K tomu, abychom mohli něco budovat, musíme totiž někde pevně zapustit kořeny. Opřít se o místo, které chceme

<sup>25</sup> MIKŠÍČEK, P., SPURNÝ, M., MATĚJKA, O., ZETSCH, S. *Zmizelé Sudety*. Český les 2004. ISBN 80-86125-45-9.

<sup>26</sup> Velmi výstižně je myslím tato situace vyjádřena ve Vláščilově filmu „Adelheid“. Především pustota (míst i lidí) způsobená válkou, vztahy mezi Čechy a Němci a situace kdy nebylo možno lidi dělit na nevinné a vinné, hrdiny a zbabělce. Dále bych k tomuto tématu bych doporučila útlou knihu od K. Jasperse „Otázka viny“-bibliogr.

přetvořit k obrazu svému, ze kterého chceme vytvořit svůj domov. Tito lidé ovšem v sudetské krajině opěrný bod nenašli a neměli ho často ani v sobě, a tak jejich život nebyl většinou „budováním“ něčeho nového, ale pouhým „přežíváním“. Jinde v knize se píše o velké fluktuaci lidí (byli to především tzv. „zlatokopové“, kteří když našli či nenašli, co hledali, vrátili se ze Sudet zpátky), která způsobila, že v 50. a 60. letech muselo docházet k řízenému dosídlování. Němci, kteří byli po válce odsunuti, si s sebou vzali také své vzpomínky.

Není možná tak od věci zmínit souvislost sudetského příběhu s jevem „urban sprawl“- „rozlézáni měst“, který se týká většiny megapolí světa. Do měst se především kvůli práci stahuje stále více mladých lidí. Bydlení je ovšem drahé, a proto se kolem měst vytváří kolonie cenově dostupných domů - „satelitní městečka“. Centra se pak vyliďňují, obytné domy ustupují obchodům a kancelářím. V Praze to tak v plné míře stále není, ale lze to označit za postupující tendenci. Podle P.Mikšíčka<sup>27</sup> je okruh třiceti kilometrů kolem Prahy také někdy nazýván jako „vnitřní Sudety“. Společná je především zpřetrhaná vazba lidí ke svému okolí a k sobě navzájem, zde způsobená blízkostí silného kulturního a ekonomického centra. Už samotná městečka nejsou projektována jako celek, ale jako vedle sebe nasázené jednotky, kde chybí jakákoliv příležitost k setkávání lidí a navazování vztahu ke krajině. Chybí náměstí, kostely a hospody - tradiční místa budování sociálních vazeb. Krajinu zastupují do sebe uzavřené zahrádky a „autismus“ takovéto existence podporují nezbytně nutná auta, bez kterých se zkrátka nikam nedostanete.

Ano, toto všechno zní dosti strašidelně. Ale abychom se těmto strašákům dnešní doby byly schopni bránit, musíme zkrátka podnikat aktivity, které budou vést k mapování, zachraňování a naplňování novým duchem místa, která ho ztratila. Projekt „Zmizelé Sudety“ je jednou z těchto možností.

Tomáš Feřtek to shrnuje slovy:

---

<sup>27</sup> Zmizelé Sudety, s. 50.

„Ta zjitřená, věčně přítomná a bolestivá paměť místa je jeden z mála účinných způsobů, jak se bránit tomu, abychom se všichni přizpůsobili oné prázdnotě. A už bylo řečeno, že neštěstím bývalých Sudet není prázdnota domů, ale prázdnota lidská.“<sup>28</sup>

## 5.5 Filosofické odůvodnění

Výstižné filosofické zdůvodnění toho, co si uvědomujeme a co prožíváme nad touto dvojicí fotografií, jsem našla v přednášce M.Heideggera „Co je metafyzika?“<sup>29</sup> U tohoto filosofa jsem také našla asi nejdůkladnější rozbor pojmu Nicoty, Ničeho.

Heidegger ukazuje na to, že ptát se, co je Nic, je nesmyslné. Protože na otázku, co je Nic, můžeme odpovědět jen tak, že Nic je Něco (přičemž Něco už není Nic). Odpověď je tedy veskrze nemožná, protože se neustále pohybuje na úrovni Nic „je“ to a to. Z toho vyplývá, že se člověk nemůže na Nic přímo ptát. Přesto existuje způsob, kterým „je člověk postaven přímo před samotné Nic.“

A tím prostředkem je úzkost. Heidegger rozlišuje mezi strachem a úzkostí, zatímco strach je vždy vázán na konkrétní věc či jev, u úzkosti to tak není. V oné úzkosti se nám vše, co je („jest“) podivně vzdaluje.

Prohlédněme si teď znovu tyto dvě fotky a pokusme se na ně vztáhnout Heideggerovy výklady o Ničem.



<sup>28</sup> Těmleží, s. 30

<sup>29</sup> HEIDEGGER, M. Co je metafyzika?. Praha: OIKÚMENÉ, 1993.

Zkusme si představit, že je nám nejprve ukázána pouze fotografie první a že máme říci, co na fotografii vidíme, co na ní je. Předpokládám, že uvidíme asi toto: kostelík, vesnička, zvlněná krajina, stromy. Poté nechme nahlédnout na druhou fotografii. Pohled na tuto fotografii nám může pomoci přiblížit ono Heideggerovo „vyklonění do Nicoty“.

A nyní se vraťme k fotografii první a zkusme znovu říci, co na této fotografii je. Nyní poznáváme, že v porovnání s „prázdnou“ druhou fotografií objevujeme na první fotografii, že vesnice působí dojmem idylčnosti a prosperity a že nám ukazuje i na širší souvislosti, které podobu fotografie ovlivňují. A tyto širší souvislosti můžeme v paralele s Heideggerovým výkladem přirovnat ke „jsoucnu v celku“. Přestože nás druhá fotografie svou prázdnotou, zpusťností nejprve vyděsí, je to právě tato prázdnota fotografie druhé, která nám umožní doplnit, „pozitivně“ ocenit, co je na fotografii první. Takto se nám ukázalo, co může platit i obecně, že prázdnota člověka z počátku děsí, ale zároveň mu dává nový rozměr jeho vnímání reality. Ve výsledku jsem pod pojmem „jsoucno v celku“ našla filosofické vyjádření toho, co pro mě znamená „pravda“ (pravda místa, pravda krajiny...). V mém osobním pojetí to není nic stálého, nýbrž.... Co pro mě „pravda místa“ je – ukončení a osobní zhodnocení jak to mění můj pohled na věc.

## 5.6 Závěr

Polední kapitola mě dovedla k vyústění práce. Obzvláště přínosné pro mě byl filosofické zdůvodnění mého prekonceptu.

Důležité jsou momenty, kdy se filosofie „dotkne života“. Pomůže objasnit něco, co člověka trápí nebo alespoň mu umožní nový pohled na věc. To, že filosofie přímo ze života vychází (vždyť otázka je podstatou lidské existence), může někdo vnímat jako naprostou samozřejmost. Já to tak však nevnímám a proto mám větší radost z toho, když se oba světy propojí. Heideggerovo pojetí světa je tedy velkou výzvou k hledání paralel s vlastní životní zkušeností a tím k její obohacování.

## 6. Závěr

Diplomová práce mě provedla trnitou (a tím vzrušující) cestou od vlastních zážitků přes zobecnění ve světě vědy, zpět k zážitkům.

Na začátku stála představa prázdnoty jako něčeho negativního až děsivého, i když i na začátku jsem na základě některých svých zážitků (povídka na běžkách) tušila jiné, než čistě negativní vlastnosti a možnosti prázdnoty.

Nejprve jsem se zabývala představou „Prázdnoty jako neohraničenosti“, z hlediska vývoje mého prekonceptu je totiž nejstarší. Především pak „běžkařská povídka“ stála snad na úplném počátku mého zájmu o toto téma. Negativními vlastnostmi jsem se zabývala v kapitolách „Prázdnota jako neznámé - strach z prázdnoty“ a „Prázdnota obsahová“. Snažila jsem se vždy postupovat od toho nejbezprostřednějšího, směrem k abstraktnímu. Postupně přes kapitolu „Prázdnota jako možnost“, která mě obohatila o „východní“, „pozitivní“ pojetí jsem se dostala k „Prázdnotě jako absenci“, která pozitivní stejně jako negativní. A o to, myslím, šlo. Obohatit pohled na různé věci, které se zpočátku jeví jako dobré nebo špatné, černé nebo bílé. Ještě připomenu, že tematické okruhy, které se zpočátku jevíly jako hermeticky oddělené, se při bližším zkoumání začaly stále více propojovat. P. jako možnost nebo jako neohraničené mají k sobě tak blízko, že by mohly být totožné. Popisuji je však jinými slovy, v rámci jiného diskurzu a to způsobuje jejich oddělení. Strach z prázdnoty zase může být Prázdnotou obsahovou, minimálně jejich častý projev- konzumní způsob života- je společný. Heideggerovo pojetí „Nicoty“ a „jsoucna v celku“ mě zase myšlenkově strhává k taoismu, i když si uvědomuji podstatné rozdíly. Toto provázání oddělených témat mi však ukázalo, jak moc je náš svět výsledkem individuální konstrukce. Takto jsem vykonstruovala „svět prázdnoty“, který by však mohl mít nekonečně variant. Tak a teď je na čase skončit. Jestli jsem na tajuplném ostrově potkala ty inzerované lidožrouty, to se asi ukáže až při obhajobě. Rozhodně si ale troufám říci, že jsem „NĚCO“ našla, a to, čemu jsem věnovala bezmála osmdesát stránek není jenom takové „NIC“.

## 7. Didaktický projekt

Pro svůj didaktický projekt jsem zvolila tři témata z pěti zmiňovaných.

Vylučuji tedy prázdnotu ve smyslu neohraničenosti, protože se dá poměrně dobře zahrnout (v didaktickém projektu) pod prázdnotu – možnost a dále prázdnotu- absenci. Také vynechávám ze svého působení úplně nejmenší děti (PVV na ZUŠ), myslím si totiž, že je téma příliš abstraktní a s jejich věkem neslučitelné. V projektu pro první a druhou třídu jsem (opět vzhledem k věku) téma prázdnoty personalizovala postavou čaroděje.

### 7.1 Struktura projektu

Ještě pár slov ke struktuře projektu. Nejvíce se mi zatím osvědčilo dělat přípravy na vyučování následujícím způsobem. Jestliže je hodina součástí nějakého většího celku<sup>30</sup>, je třeba promyslet cíl, resp. „hrozen cílů“ celého projektu, jeho částí, jednotlivých hodin. Každou jednotlivou hodinu jsem se rozhodla promýšlet z hlediska **motivace, techniky nebo postupu** (to podle konkrétního úkolu - některá technika je celkem jednoduchá, jindy je třeba postup vzhledem k náročnosti či „novosti“ rozfázovat), formulace **výtvarného problému** a čistě prakticky: **materiálu** (někdy je třeba materiál sbírat nebo si ho děti nosí z domova, proto je třeba dlouhodobější rozvržení). Oproti systému, který prosazuje paní Věra Roeselová, ak. soch., ve struktuře hodiny chybí kategorie **přidaná hodnota**<sup>31</sup>, která je podle mého něčím tak pohyblivým a komplexním, že její formulace mě vždy vedla k povrchním, stereotypním a mnohdy trapným prohlášením typu: „tázání se po původu“, „pokřivená realita“ či „co člověk, to jiný pohled na svět“ (cituji ze svého výtvarného projektu „Iluze a realita“ z 2.ročníku). Rozhodně se

<sup>30</sup> Vytvářet větší celky (výtvarné projekty, řady) je podle mého lepší, účinnější a v důsledku pohodlnější variantou vyučování, resp. učit jen tak „z voleje“, bez většího vědomí návaznosti hodin se mi dosti nevyplatilo. Ve snaze ušetřit si čas, který je potřeba k vymyšlení projektu jsem si nakonec přidělala spoustu práce tím, že jsem vždy znovu pracně vymýšlela co budeme smysluplného dělat, jak úkoly navázat, jak se vyvarovat opakování a jak mít vždy včas připravený materiál. Hodiny „solitéři“, či krátké výtvarné etudy přichází samozřejmě také ke slovu, ale to především, když jsou děti unavené dlouhým projektem nebo když narazíme na nějaký problém, u kterého je třeba se zastavit (např. neumí používat barvy → barevné etudy)

<sup>31</sup> „Přidaná hodnota je [...] název pro cokoli, co si dítě z hodiny odneslo v podobě prožitku, zkušenosti nebo znalosti[...]“ - ROESELVÁ, V. Didaktika výtvarné výchovy V., nejen pro základní umelecké školy. Praha: UK v Praze PedF 2001.s.49.

ovšem nezříkám možnosti výchovně působit na děti, naopak, zdá se mi to být věcí naprosto zásadní. Ona „přidaná hodnota“ podle mých představ prostupuje celým výchovným působením učitele (ten působí už jenom tím, že je učitelem) a dále je natolik pohyblivou kategorií, která stále znovu a stále jinak vzniká v interakci mezi učitelem a žáky. Někdy ji zahrnuji do „motivace“, jindy vzniká až při „akci“. „Výtvarnou techniku“ rozšiřuji o „postup“ (k ulehčení práce vzhledem k mé nezkušenosti). „Výtvarnou kulturu“ (tedy paralelu se světem výtvarného umění, tzv. „velkého“ umění) vypouštím proto, že ne vždy vhodná díla existují. Tím se opět této kategorie nezříkám, jestliže považuji souvislost s některými díly za důležitou, uvádím jí v „motivaci“. Navíc přidávám kolonku „materiál“ (z výše zmiňovaných praktických důvodů).

## 7.2 Prázdnota jako neznámé- boj s Prázdnotou

Na cca čtvrt roku

1-2 třída

„(...) Tam, kde leželo jezero, teď už nic není- prostě vůbec nic, rozumíte?“  
„Díra?“ huhlal kamenožrout.  
„Ne, ani díra,“ – bludička vypadala čím dál bezradněji- „díra je přece aspoň něco. Ale tam nic není.“<sup>32</sup>

Jako rámeček tohoto projektu jsem vybrala knihu „Nekonečný příběh“. Ne ovšem celou, ale pouze jedno z jejích ústředních témat : „Záchranu říše Fantasie před zhoubnou Prázdnotou“. Zachránci jsou sami děti, tedy hlavní postavy vypouštím, nechávám pro inspiraci některé dílčí postavičky a dětskou císařovnu jako zosobnění dobré moci v říši Fantasie. Jako její protiklad vymýšlím Šedého čaroděje, který prázdnotu způsobuje<sup>33</sup>. Zjednodušená situace (boje Dobra a Zla) mi umožňuje se plně věnovat tématu prázdnoty jakožto negativní síly. Dále se inspiroji různými postavami a „reáliemi“fantazijní říše, i kdybych se rozkrájela, nevymyslela bych je totiž lépe.

V tomto projektu bych chtěla využít toho, že je pro poměrně malé děti a tak je zde šance, že se snad opravdu nechají vtáhnout do hry a uvěří magické síle

<sup>32</sup> ENDE,M. *Nekonečný příběh*. Praha: Albatros 2001. ISBN 80-00-00957-9

<sup>33</sup> Volná inspirace další Endeho knihou „Děvčátko Momo a ukradený čas“- šedí agenti.



znázornění, tedy umění. Budou zachraňovat říši Fantasia tím, že budou vymýšlet, kreslit, malovat nové věci, nová stvoření. Tím, že je pojmenují, jim dají nový život a zároveň si je trochu přivlastní. S čarodějem budou také bojovat pomocí barviček a své vlastní představivosti. Proto by celý projekt měl odvíjet v tajemné a lehce sugestivní atmosféře<sup>34</sup>

**Cíl:** Ukázat dětem důležitost fantasmie, schopnosti si „vymýšlet“. Ukázat jim bohatství světa ke kterému máme aktivní přístup a na druhé straně prázdnotu, smutek a nudu, kterou sami vytváříme svou pasivitou. Má rozvíjet představivost při řešení nejrůznějších výtvarných problémů. Pomocí zážitku je provést po cestě Fantasií a také jejich vlastní tvorby, od jednodušších dílek po společnou trojrozměrnou kompozici.

## 1. Fantasia v ohrožení

**motivace:** Učitel přinese na začátku hodiny tajuplně vypadající prázdnou listinu („Jestlipak na ní není něco napsáno, nějakým kouzelným písmem, které neumíme přečíst?“ atd.) Text na ní bude napsaný citrónovou šťávou a tak se objeví až po nahřátí nad svíčkou. Bude to úvodní dopis, ve kterém se představí Dětská císařovna vládoucí říši Fantasia a ta bude děti prosit o pomoc. Její říše postupně zachvacuje Prázdnota. Věci, tvorové, celá území mizí a jestli to tak půjde dál, zmizí celá. A s ní všechny příběhy, pohádky, sny, obrazy z našeho světa. Ten se pak stane šedým, smutným a nudným. Povídání s dětmi o tom, co by to pro ně samotné znamenalo. Nikdo neví, jak je možno říši Fantasia zachránit, ale jisté je, že se tam děti nemohou vydat sami. Musí si vymyslet společníky (minimálně tři), kteří je povedou a budou jim pomáhat.

**technika/postup:** Dokreslovaná koláž na podklad tónovaný vodovkami.

**výtvarný problém:** Pochopení toho, co je podklad (-ová barva, nemalujeme nic konkrétního, jenom barevnou plochu!) Skládání obrázků vystřihaných z časopisů do smysluplných tvarů těl, citlivé dokreslení.

<sup>34</sup> Je samozřejmě na citlivosti učitele, jak rozpozná tenkou hranici mezi podtržením a umocněním atmosféry a manipulací, případně nestydatým „balamucením“ a strašením dětí. Zároveň si ovšem nedělám příliš iluze o neposkvrněné čistotě dnešních prvňáků a druháků, je tedy potřeba nejdřív opatrně „ohledat terén“, aby učitel „nepřestřelil“ nebo se naopak neztrapnil.

**materiál:** Čtvrtka A3, vodovky, časopisy (zvláště obrázky zvířat, struktur, krajin...), lepidlo Kores, nůžky, tuž, špejle, suché pastely.

## 2. Cestovní deník

**motivace:** Abychom si svoje zážitky z cesty pamatovali, případně je mohli vyprávět ostatním lidem, uděláme si „cestovní deníček“ - tedy desky, do kterých si budeme průběžně vkládat různé dokumenty naší cesty. Obrázky krásných vazeb knih, především gotických.

**technika/postup:** Desky z kartónu (přehyb látka), kašírování ozdob, pomalování, vlepení stužek na zavázání.(viz.obr.)

**výtvarný problém:** Zjednodušení, plastický dekor.

**materiál:** Karton (výsledné desky velikosti A2), škrob, noviny, latex, vodovky/anilinky, šňůrky na zavázání, látka, lepidlo Herkules.

## 3. Hostina pro bytosti z Fantasie

**motivace:** Na své cestě můžete potkat mnoho různých bytostí: Kamenožrouta, bludičku Vušůvulu, mnohočetnou Ygramul atd.(učitel vyjmenuje některé bytosti, jenom pro příklad a připojí krátký popis- viz. „Nekonečný příběh“) Bytosti jsou to nejrůznější, velké, malé, milé i strašlivé, ale jednu věc mají společnou: rádi se dobře najedí. Vaším úkolem bude připravit hostinu těch největších lahůdek- buďto pro konkrétní postavu, nebo první vznikne jídlo a postavu (které by chutnalo) teprve domyslíte.

**technika/postup:** Instalace „jidel“ z nejrůznějších materiálů na malé talířky.

**výtvarný problém:** Vytvoření společného objektu- hostiny, využití netradičních materiálů na základě jejich podobnosti s jídlem

**materiál:** Malé bílé talířky (každý alespoň 2-3), nejrůznější materiály (kamínky, barevné vlny, želatina, korálky, modelína, papír atd.)

## 4. Barevná poušť Goab

**motivace:** Dneska jste došli na barevnou poušť Goab. Každá její duna má jinou barvu a jak se písek neustále přesypá, barvy se míchají. Ukázka míchání barev různým přiléváním barevných vod v průhledných sklenicích.Úkol: co nejvíce

uvolněnou malbou vytvořit svoji představu o poušti Goab- duny- někde jsou barvy čisté, jinde tlumené, míchání!...

**technika/postup:** Malba prsty, štětci a jinými nástroji (rytí do barvy...), sypání obarveného písku

**výtvarný problém:** Míchání barev, vyjádření proudění, pohyb písku netradičními nástroji

**materiál:** Čtvrtka A2, temperové (resp.Remacol) barvy, písek, štětce, jiné nástroje (vidličky, pletací jehlice atd.)

## 5. Proměna smutných červíků

**motivace:** V říši Fantasie žije jeden velmi nešťastný národ Acharájů. Jejich neštěstí spočívá v tom, že jsou všichni velmi oškliví, vypadají něco jako červíci, mají mnoho chapadýlek a navíc strašně smrdí. Proto se straní jich šití všechny ostatních bytosti Fantasie a oni tak trpí velkou osamělostí. Pouze jednou za sto let je může někdo zachránit tak, že vytvoří jejich novou podobu. A dneska uplynulo právě těch sto let. Udělejme z nich veselé a legrační motýly!

**technika/postup:** Hlavy a tělíčka z molitanu (lze odstříhávat po malých kouskách nůžkami), křídla, tykadla, nožičky z drátku, omotání barevnou vlnou, obarvení.

**výtvarný problém:** Skulptivní opracovávání hmoty, kombinování barev,...

**materiál:** Molitan (předem nařezaný do tvarů hlav a tělíček- tj.malých krychlí a kvádrů- pak nebude vadit, když se hmota nepodaří úplně opracovat- tělíčka budou pouze trochu hranatější), měkký drátek, kleště, korálky, staré silonové punčochy, barevná vlna, tempery, silon (na pověšení).

## 6. Prázdnota se šíří!

**motivace:** Prázdnota se šíří obrovskou rychlostí- už pohltila větší část Fantasie. Zatím ještě nevíme, jak říši zachránit, ale jisté je, že můžeme zachránit několik tvorů a míst...Úkol: dokreslit fragmenty obrázků a uvést je do vzájemného vztahu- vymyslet příběh. Obrázky budou reprodukce z kreseb různých fantazijních zvířat ze středověku, od H.Bosche, F.Goyi a podobně.

**technika/postup:** Dokreslení obrázků nalepených (dopředu učitelem) na čtvrtku. (Svoji čtvrtku si každý poslepu vybere- překvapení), jednoduché doplnění barvou- pozadí.

**výtvarný problém:** Doplnění fragmentu ve stejném „stylu“ kresby (vysvětlení co je to „styl“), celková kompozice obrazu- příběh postav.

**materiál:** Čtvrtka A3, reprodukce obrázků, tužky různé tvrdosti, rudky, tempera.

## 7. Květy z louky Perelin- botanický atlas

**motivace:** Dostali jste se na louku Perelin. Je plná krásných květů, ale ty nejsou jen tak ledajaké. Některé jsou malé, jiné velké jako dům, některé vydávají nádhernou vůni a když rostou zní krásná hudba. Jiné jsou však i člověku nebezpečné, protože to jsou masožravky. Je potřeba zmapovat co na louce roste, udělat herbář, aby lidé, kteří přijdou po vás nebyli v ohrožení. Obrázky orchidejí, masožravých rostlin, exotických plodů atd.

**technika/postup:** Nejprve překreslení nějaké existující rostliny z knížky- tužkou, potom rostlina z Fantasia - malba pastelem (na jiný papír - nafixuje se, vystřihne, nalepí na původní papír - proti „zaprasení“- s prominutím) Popis vlastností kytky - jestli je nebezpečná, jaké výšky se dorůstá, jak často se rozmnožuje, nějaké speciální vlastnosti atd. Dále je možno kreslit detail květenství, plod atd.(pro ty, kdo jsou rychle hotovi)

**výtvarný problém:** Přetvoření existujícího tvaru do tvaru nového, výtvarné vyjádření vlastností kytky.

**materiál:** Čtvrtka A2 (tónovaná- na podklad), menší čtvrtky a papíry, lepidlo v tyčince Kores, nůžky, tužky, barevné pastely, fixativ, obrázky květin.

## 8. Zázračné vozítko

**motivace:** Jediný kdo nám může poradit, jak zachránit říši Fantasia je tajemné orákulum, které bydlí daleko na severu („Až se k orákulu dostaneme - doufejme příště, řekneme si, co to vlastně je“). Cesta je však tak dlouhá, že byste ji nerazili ani za deset tisíc let. Proto potřebujeme speciální dopravní prostředek, který nás tam dopraví. Obrázky roztodivných vynálezů, létacích strojů atd.z 19.století.

**technika/postup:** Konstrukce vozítek, letadel atd. z pet lahví a jiných materiálů. (S řezáním pomáhá učitel, dítě si nejprve vozítko vymyslí, je dobré nakreslit návrh, učitel s ním pak individuálně řeší technické provedení)

**výtvarný problém:** Konstrukce, „funkčnost“ součástí (není zde samozřejmě myšleno aby vozítko opravdu fungovalo, spíš všímání si jednotlivých částí a jejich role v rámci celku)

**materiál:** Pet-lahve, různý jiný materiál (papír, drát, fólie, špejle atd.), řezák na papír, oboustranná lepenka, lepidlo na plast...

Pozn. Tato část by se měla odehrávat venku, nejlépe někde v parku, ale lze po přetvoření realizovat i v interiéru. Rozhodně je zde důležitá atmosféra- slavnostní a ztišená.

## 9. cesta k severnímu Orákulu

**motivace:** Úvod (ještě doma): Ještě než se dostaneme k orákulu- povídání o tom, co je orákulum ( ve starém Řecku a Římě- věštírna, místo, kde promlouvali bohové prostřednictvím kněží nebo přímo věštba. Když někdo potřeboval radu, odpověď na důležitou otázku, se kterou si sám nevěděl rady) Pak hodina pokračuje venku: děti mají za úkol postavit tři brány (kruhy), které musí překonat, aby se k orákulu dostali. Tyto kruhy se budou stavět kolem nějakého „silného“(nevšedního, zvláštního, přitažlivého)místa- tj.stromu, skalky atd. První, největší kruh bude např.z listí nebo klacíků (musí být velký tak, aby se do něj všichni pohodlně vešli), druhý, menší kruh vznikne uvnitř toho prvního a bude například z kamínek. Děti se do něj musí stále vejít. Potom se děti (i s učitelem) vezmou za ruce a postupně vstoupí do obou kruhů, učitel jim řekne, že třetím kruhem (bránou) jsou oni sami. Tento kruh mohou překonat tím, že budou intenzivně myslet na otázku : „Jak zachránit Fatasii?“. Po chvíli soustředění učitel vytáhne listinu s odpovědí. (Zde je několik možností, jak získat „odpověď“ od Orákula“- záleží na míře doslovnosti, která je učiteli vlastní- listina může být už předem schovaná v dutině stromu, může být celou dobu u učitele a odpověď je mnohem symboličtější atd.) Listina je ovšem psaná nějakou zvláštní řečí, které nerozumíme a proto se ji pokusíme rozluštit až příště.

Pozn. Bylo by dobré, aby po celou dobu akce někdo fotil (nenápadně, aby nedošlo k narušení atmosféry). Fotky si pak děti také vloží do desek.

**technika/postup:** Výše popsáno.

**výtvarný problém:** Společné vytvoření pravidelných kruhů z přírodnin.

**materiál:** Materiál nalezený v přírodě, listina.

## 10. Závěrečný boj s prázdnotou- Šedý Čaroděj

**motivace:** Zpráva od orákula je zašifrována ( Co je to šifra?), musíme ji nejprve rozluštit. (Šifra bude samozřejmě jednoduchá- např.pravidelné vkládání písmen mezi písmena zprávy) Rozluštěný text bude zhruba tento: Prázdnota se šíří po Fantasii díky Šedému Čaroději. Je to zlá postava, nepřítel Dětské Císařovny. Jeho moc vzrůstá spolu s tím, když lidé žijí nudným životem, nevymýšlejí si příběhy a nemalují obrazy. Nelze proti němu bojovat, protože nemá tělo, jeho tělo je stejně jako jeho duše prázdné. Ale je jediná možnost jak ho přemoci. Tím, že se zmocníme jeho podoby, vytvoříme jeho podobu (stejně jako když vyslovíme to, co nás trápí, také se nám uleví a je to první krůček k nápravě, k vyřešení problému).

**Úkol:** společná práce- vytvoření podoby Šedého Čaroděje (v případě velkého počtu dětí- více figur). Povídání o tom, jak by mohl vypadat (prázdné vlající pláště atd.)<sup>35</sup> Po vytvoření postavy čaroděje, děti obdrží poslední dopis od Dětské Císařovny, ve které jim bude děkovat za zachránění říše Fantasie. To nejdůležitější ovšem nebylo to, že vytvořili podobu Šedého Čaroděje, ale že prožili spoustu příběhů, vytvořili nové obrazy a jimi vlastně napsali úplně novou knihu (deník z cesty). Císařovna ještě dětem popřeje, aby i nadále pokračovali ve své práci a Fantasii už nikdy nepostihne Prázdnota.

**technika/postup:** Vrstvení/kaširování materiálu na jednoduchou kostru z klacků (životní velikost), dokreslení (spíž lehké tónování) uhlem

**výtvarný problém:** Budování tvaru těla vrstvením, výtvarné znázornění představy, ke které se děti doberou rozhovorem- kompromis.

**materiál:** Klacky, různý papír(na vrstvení), škrob/lepidlo na tapety, lepidlo, provázky atd., přírodní uhel, rudka.

---

<sup>35</sup> Učitel bude samozřejmě děti (pomocí materiálu atd.) vést k tomu, aby netvořili jen tak nějakého „strejdu“, ale tajemnou mystickou bytost.

Projekt by mohl být samozřejmě mnohem delší, „cesta Fantazií“ je rámec, který do kterého lze vkládat různé úkoly a obsahy. Děti ovšem nesmí zapomenout, proč cestu podnikají, co je jejím cílem.

### 7.3 Prázdnota jako možnost- vstoupit do obrazu

5-6.třída

projekt na cca čtvrt roku

**Cíl:** Naučit se chápat prázdnotu (potažmo střídmost) jako pozitivní hodnotu (v životě, v obraze...) Seznámit se s principy kaligrafie (gesto, zjednodušení, podstata věci-charakteristika, práce s „prázdnou hlavou“- tj.mysli uvolněné od tlaku a tísně všedních starostí, těkavých myšlenek, neustálých přání... ) a čínské tušové krajinomalby (prázdný prostor pro fantasmii, meditaci, perspektiva- „nekonečné“ ustupování do dálky, lidské měřítko atd.)

„Pamatuj, že počátkem tvoření je prázdno.“<sup>36</sup>

#### 1. Nekonečnost bílé plochy

##### **motivace:**

a) Na podlouhlý papír se pokus napsat co nejvíc věcí (konkrétních i abstraktních, které je možné namalovat, nakreslit... na prázdný papír, který leží před tebou (na cca 10 minut, podle potřeby)

b) Náhodně (poslepu) vyber jednu, kterou nakreslíš.

c) Ke konci hodiny: povídání o úkolu. Jak na tebe působilo to, že jsi mohl/la nakreslit jenom jednu věc? Dokázal/la bys napsat seznam všech věcí, kdybys na to měl/la třeba rok? Porovnávání seznamů... atd.

**technika/postup:** Kresba různobarevnými rudkami, tužkami, písmo (název věci)

**výt.v.problém:** Kresba z představy, umístění do formátu, kompozice obrazu a písma.

**materiál:** Dlouhý bílý papír, čtvrtka A3, rudky, tužky.

## 2. Čára

**motivace:** Nekonečnost prázdné plochy - co se s ní stane, když na ní udělám byť malou čárku? (kompozice, kontrast, figura x pozadí, psychické působení - narušení totality - kladné i záporné atd...) - předvedení. Gesto (smutku, radosti...děti zkusí předvést jednotlivá gesta)→ gestická kresba (pohyb vychází z celého těla)

**2 fáze úkolu:** a) švihová kresba tuží -témata- radost, zlost, úlek...(čára) - porovnávání

b) kresba poslepu, přiřazování významů (co kresba nejlépe vystihuje?)

**technika/postup:** Gestická kresba tuží .

**výt.v.problém:** Uvolněnost kresby, výběr z variant, vyjádření pocitu čarou.

**materiál:** Bílé papíry (cca A3), měkký štětec, černá tuš.

Pozn. Nejprve nácvik pohybu celého těla při kresbě.

Možno nebo spíše žádoucí v bodě a) dělat více pokusů, posléze vybrat ten nejlepší.

## 3. Ztratit se v krajině

**motivace:** Příběh Mistra Wu, při tom prohlížení obrázků čínských krajin. Perspektiva (x evropská). Ke konci hodiny - ponoření se do krajiny - virtuální procházka, písemná zpráva(popis krajiny, pocitů, které vyvolává atd).

**technika/postup:** Otiskávání hadrů namočených v barvě do vlhkého podkladu, stále slabější otisky, dokreslení

**výt.v.problém:** Práce s prostorem (iluze prostoru), otiskem- dokreslení na základě asociace.



**materiál:** Čtvrťka ( vertikální tvar, cca polovina A2), smotané hadry, barva (tempera), pero, tuž.

Pozor- ne přeplnění krajiny, důležitá prázdná místa!

#### 4. Mlha- mizení věcí

**motivace:** Ztráceli jste se někdy v mlze? Kdy a kde to bylo? Jak jste se při tom cítili? Princip „plánů“ obrazu (popředí, pozadí...)

**technika/postup:** Vrstvená kresba na pauzák, sčítání vrstev, nalepení na rámeček z tuhého papíru, instalace na okno(světlo)

**výt.v.problém:** Kresebný přepis zážitku, vrstvení.

**materiál:** Pazuák, tužka, pastelky, nůžky, tvrdý papír, oboustranná lepenka.

#### 5. Co se ti valí do hlavy?

**motivace:** Přeplněnost města (x tvůrčí prázdnota)Město- vizuálně a zvukově přehlcený prostor, billboardy, neony, auta...srovnávání fotografií Prahy- nyní a před sto lety. Jak na nás působí? Zvuky města- nahrávka.

Téma: Moje hlava přeplněná obrazy, zvuky a dojmy.

**technika/postup:** Koláž a asambláž doplněná malbou

**výt.v.problém:** Maximální zaplnění prostoru, vyjádření zvuků, dojmů ...pastózní malbou.

**materiál:** Tvrdý karton A2, různé malé věci na nalepení (přinesou z domova věci na vyhození- odpadky, drát, stará hračka apod.), lepidlo (herkules, chemopren?), tempery.

#### 6. Kniha básní

**motivace:** Čínské básně (prázdnota, střídmost...), vytvoření vlastní básně na nějaké obyčejné téma: hrnek, okno, bačkora... a ilustrace x ilustrace čínské básně s tématem prázdnoty. Vysvětlení principu grafiky ( zrcadlové převrácení)

**technika/postup:** Vypichovaná grafika, text

**výtv.problém:** Spojení obrazu a textu, zjednodušení (←převedení linie do teček)

**materiál:** Polystyrenová deska (matrice), hřebík či jehla, hlubotiskový papír či čtvrtka, barva, hadříky, petrolej, benzín, špachtle, podložka, pauzák (převrácení návrhu)

## 7. Vstup do mé krajiny

**motivace:** Ze všech krajin, které jsme kdy viděli (třeba i ve snu), se nám skládá naše osobní, vnitřní krajina (představa krajiny), kterou pak porovnáváme s realitou. Každý vytvoří svoji trojrozměrnou představu krajiny, pak se budou v ní ostatní poslepu (pouze hmatem) „procházet“, písemný záznam (něco jako záznamy z cest - malý deníček)

**technika/postup:** kaširování papíru na podklad, větší útvary- jádro z mačkaných novin, povrch- přilepení hapticky zajímavých materiálů, popř.malba.

**výtv.problém:** Sochařské budování tvaru, návaznost hmot, povrch, textura

**materiál:** Tuhý karton A3 (podložka), noviny, škrob (lepidlo na tapety), různé materiály na polepení, lepidlo Herkules, papír, jehla, nit na deník, tempery (?)

## 8. Kniha o prázdnotě

**motivace:** Zjišťování osobních prekonceptů konceptu prázdnoty- pracovní list (asociativní doplňování slov a vět, otázky...viz.příloha) Kniha je vždy“plná“- slov, vět, myšlenek, obrazů...Pojďme ty slova, myšlenky atd.ubírat a vytvářet tak větší prostor pro fantasmii.

**technika/postup:** Úprava skutečné knihy - zásahy nejrozdílnějšího typu- trhání, stříhání, malba, nalepování atd.

**výtv.problém:** Pomocí nejrozdílnějších zásahů vytváření knihy-objektu a tematizace „Prázdnoty“

**materiál:** Staré knihy (pro každého jedna), tempery, lepidlo, nůžky, nejrozdílnější materiály, nástroje atd.

## 9. Něco a nic

**motivace:** Aby mohlo být „něco“, musí být také „nic“ a naopak, např. hrnek je hrnkem díky své výduti (prázdnosti uvnitř) a prázdností, která ho obklopuje. Hra s představou- co kdyby místo hrnku byla prázdnota ve tvaru hrnku a zbytek světa byl hrnek (pozitiv a negativ) atd. Technologie práce se sádrou.

**technika/postup:** Odlévání věcí do sádky (negativ)

**výt.v.problém:** Kompozice předmětů do daného formátu

**materiál:** Různé předměty, sádka, kelímky, lžíce, umělohmotná podložka, modelína (rámeček do kterého se bude odlévat)

Pozn. Připravit se na dotěrné otázky typu: Ale vzduch přece není prázdnota, nebo jo?:)

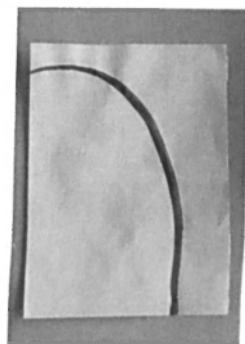
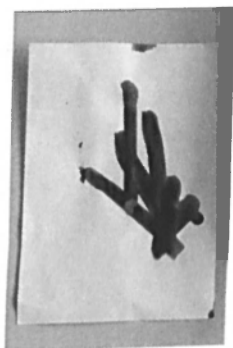
## 10. S prázdnou hlavou

**motivace:** Návrat k prázdné ploše (návaznost na úkol č. 1), Pollock, Mathieu, Hartung atd. -reprodukce. Přiřazování obrázků k výrokům (o způsobu tvorby a malba spontánní, oproštěná od myšlenek, uvolněná, pouze jedna podmínka - barva a prázdná plocha se musí doplňovat (zhruba půl a půl))

**technika/postup:** Akční malba

**výt.v.problém:** Gestická spontánní malba, použití nezvyklých nástrojů a postupů (lití, cákání...)

**materiál:** Balicí papír, barvy Remacol, nezvyklé nástroje- košťátka, válečky na barvu..., pracovní oblečení, igelit na zem.



### 7.3.1 Reflexe

Z tohoto projektu jsem zrealizovala tři úkoly, první (Nekonečnost bílé plochy), druhý (Čára) a čtvrtý (Míha-mizení věcí). Zastavím se u nich v krátké reflexi.



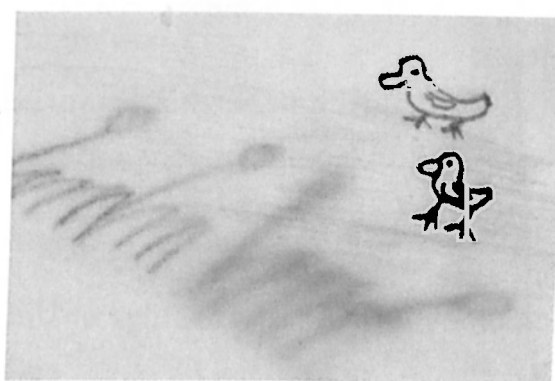
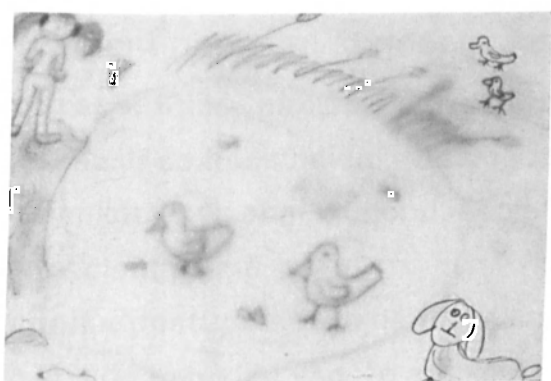
Uvedení do praxe mi okamžitě ukázalo úskalí tohoto projektu. Základním problémem bylo to, že jsem neodhadla věk dětí a to, jak na ně budou příslušná témata působit. Pokusím se tento problém rozdělit do několika bodů

1. Téma je velice abstraktní, děti v páté a šesté třídě nejspíš nejsou schopny toto téma sami uchopit. Nevěděly či nebyly schopny vyvětlit, co je to na příklad „konkrétní“ a „abstraktní“.
2. Děti, se kterými pracuji jsou ze sídliště (Černý most). Proto bylo těžké navázat na nějakou představu krajiny. Natož pak krajiny čínské.
3. Úkoly se zdají být trochu nevyjasněné- například druhý úkol by bylo dobré rozložit na tyto samostatné úkoly: gesto v malbě (vytvořit podmínky pro uvolněnou malbu), příběh čáry (jak na nás čára působí), nekonečnost (kdy se děti mohou setkat s nekonečností, mohou vůbec?) výběr z variant (nejkrásnější, nejnudnější...atd. čára)...a jiné.
4. U tak složitého tématu by bylo vhodné nejdříve zjistit jejich prekoncepty a na ně navázat.
5. Zjistila jsem, že mé pojetí motivace je většinou „intelektuální“ (povídání si o věcech), což může vést ke stereotypu. Navíc téma tohoto projektu vyžaduje často spíš zážitkové, emotivní uchopení.

6. Vyjasnit hned na počátku koncept prázdnoty a po celou dobu projektu neztratit ze zřetele, že ona je tím hlavním tématem.

Děti sice ocenili, že v období kolem Velikonoc nebarvíme vajíčka, ale často ve své činnosti nejspíš neviděli smysl a to hodinu brzdilo.

Je tedy nutné vytvářet projekty v těsné návaznosti na prekoncepty dětí, znát dobře jejich sociokulturní úroveň, to, co „vytváří jejich svět“ a své představy neustále korigovat.



## 7.4 Obsahová prázdnota

### 2.stupeň

#### projekt na půl roku

Cíl: Uvědomit si rozdíl mezi plností a prázdnotou obsahu u pojmů, které běžně používáme a plnost či prázdnota obsahu ve výtvarném umění.

Pomocí tematizace obsahové prázdnoty pop-artem a vyzkoušení si jeho postupů, naučit se alespoň trochu rozumět vizuální řeči reklamy, snažit se o její „rozkódování“. Vyzkoušet si práci průmyslového designéra a přitom uplatnit takové kvality užitého umění jako je čitelnost, stylizace, kontrast, kompozice obrazu a textu atd.

## 1. Slova nacpaná obsahem

**motivace:** Shlédnutí několika reklam, pokus o výběr několika zásadních konceptů se kterými reklama pracuje - štěstí, bezpečí, nejistota, mládí, osamělost atd. Potom si každý vybere jeden, se kterým bude násl. 3 hodiny pracovat. Zadání - komixový přepis reklamy - rozfázování.

**technika/postup:** Kresba

**výt.v.problém:** Stylizace, rozfázování příběhu do políček.

**materiál:** Čtvrtka A4, tuž, tužky, pastelky, fixy, nahrané reklamy.

## 2. Osobní naplnění konceptu

**motivace:** Každý naplňuje slova svým významem, každou novou zkušeností se trochu mění. V čem je to dobré a v čem jsou úskalí rozmanitosti? Osobní, kulturní, společenská, biologická podmíněnost tvorby/čtení pojmů.

**technika/postup:** Libovolná technika, možno vybrat ze tří návrhů (vodítka pro ty, kdo nebudou vědět): a) akční malba

b) socha (konstrukce z drátu, klacků, modelování z papíru...)

c) architektura- návrh domu (např.osamělý dům - celkové rozvržení, detaily, dekorace, zasazení do krajiny musí souznít s osobním obsahem např.osamělosti)

**výt.v.problém:** Najít nejpřiléhavější techniku a způsob ztvárnění ke svému prekonceptu

**materiál:** Dle techniky.

## 3.Znázornění konceptu někým jiným- výtvarné umění

**motivace:** Hledání paralel mezi osobním zážitkem a jeho ztvárnění jinými umělci v průběhu dějin umění. Vytvoření „obrazárny“(sešit) komentované z hlediska formotvorných prvků obrazu, „co na nás působí“, „jak“...

**technika/postup:** Reprodukce, překreslování, komponování obrazů

**výt.v.problém:** Hledání adekvátních obrazů, „formální analýza“, pokus o reprodukci

**materiál:** Sešit, lepidlo, nůžky, reprodukce, pastelky, knížky, tužky, tuž, pero atd.

#### 4.Reprodukce- Megaplechovka

**motivace:** Pop-art. Jaký je rozdíl mezi plechovkou a plechovkou od Jasperse, komixem z časopisu a komixem od Lichtensteina? Kouzlo a vtip věcí denní spotřeby. Vytvoření kopie běžně užívaného výrobku (např.plechovka od Coca-Coly) ve velkém přezvětšení.

**technika/postup:** Kaširování, lepení papíru na konstrukci z krabic (od banánů např.), pomalování, lak.

**výtv.problém:** Reprodukce tvaru a dekoru v přezvětšení, konstrukce.

**materiál:** Papírové krabice, noviny, lepidlo na tapety, hrnek, lžíce, široký štětec, provaz či drát (budování základního tvaru), bílý latex, barvy Remacol, lak na papír.

Pozn.: Výrobky si děti přinesou z domova.

#### 5. Postprodukce- DJing obrazu

**motivace:** Nejprve hudební ukázky- různé varianty nějakého často remixovaného hitu(např.Jet'aime!). Prohlížení obrázků- varianty chronicky známých děl z minulosti (např.Mona Lisa). Umění jako tvárný materiál, který patří všem. Prázdné variace formy či nový význam?Vytvoř nové dílo s použitím díla již existujícího.

**technika/postup:** Libovolná, především pak malba, kresba, koláž atd.

**výtv.problém:** Změna významu díla za pomoci výtvarného zásahu (široká škála od minimálního zásahu po celkové „překopání“ díla, ovšem dílo původní musí být i nadále patrné)

**materiál:** Reprodukce děl, dále materiál dle techniky.

#### 6. Přepis částí novin či časopisů, nové významy

**motivace:** Média - výřez z reality, proměna reality (setkali jste se někdy s dvojí pravdou - skutečnou a mediální?)

**technika/postup:** Překreslení a zvětšení výřezu z novin (text a obraz).

**výt.v.problém:** Volba výřezu- kompoziční a významová. Věrný přepis textu a obrazu.

**materiál:** Čtvrtka A3, tužky různých tvrdostí, černá tuž, noviny.

## 7. Plastiková identita

**motivace:** Co je to identita? Máš někdy pocit, že jsi někdo jiný? Baví tě se chovat jako někdo jiný? (Zkus to! - třeba si s kamarádkou/kamarádem na jeden den „vyměň identitu“) A kdy se cítíš nejvíc sama/sám sebou?→  
Identita jako plastická (proměnlivá) věc. Inspirace - A.Warhol a jeho série portrétů.

**technika/postup:** Barevná úprava xerokopie vlastní portrétní fotografie.

**výt.v.problém:** Barevné variace, série.

**materiál:** Xerokopie, čtvrtka (nalepení), anilínové barvy.

Pozn. Děti si přinesou z domova portrétní fotografii, ta se zvětší a nakopíruje.

## 8. Barbie, Mickey & co.

**Motivace:** Ikony 20. století- postavičky (Mickey Mouse, Superman atd.), ale i reálné postavy - (Marylin Monroe, Elvis atd.)- budící vášně (hysterie, vraždy slavných, víra v jejich nesmrtelnost atd.), někdy prázdné, banální, ale naplněné vírou, očekáváním, projekcí „obyčejných“ lidí. Co to tedy ikona je?(najdi příklad v současnosti) - např.vytváří kolem sebe svět historek, mýtů...Jak se pak liší od ikony v náboženském smyslu?

**technika/postup:** Aranžování ikon pop-kultury (v podobě hraček- Barbie atd.) do nezvyklých situací, fotografické zachycení.

**výt.v.problém:** Vymýšlení nových kontextů(významových, vizuálních), volba výřezu

**materiál:** Hračky, digitální fotoaparát, různé materiály.

Pozn. Hračky přinese učitel (zde je určité riziko nepochopení...:)), byl by dobrý i doprovodný text ke každé ikoně, jak vznikla, vyvíjela se, plnila funkci...kontext. Nebo mohou vyhledat na internetu když je možnost.



## 9. Reklama na „nic“-obal

**motivace:** Působení reklamy- Jak si myslíte, že na vás působí? (Lze udělat malý průzkum, jak **opravdu** působí- jednoduché pracovní listy s názvy výrobků, logy, slogany, třeba i pojmy, jako „svěžest“, „čerstvý“ apod....děti píší asociace. Porovnávání, povídání o tom.) Záměna výrobku (cigarety Marlboro) za životní hodnotu (svoboda, dobrodružství)- vytváření umělé reality (svobodných mužů, kteří vedou dobrodružný život a kouří cigarety Marlboro). Představte si, že jste průmysloví designéři a máte navrhnout obal pro nový výrobek „nic“(co nejlákavější, aby se dobře prodával, užití prodejních strategií- Nový! 50% zdarma! 100% přírody! atd.)

**technika/postup:** Akvarel, kresba.

**výtv.problém:** Kompozice z obrazu a písma, stylizace, čitelnost, bokorys, půdorys, rozvinutý „plášť“obalu.

**materiál:** Čtvrťka A2, tužky, pastelky, vodovky, tuž, pero.

## 10. Reklama na „nic“- kampaň

**motivace:** K výrobku vytvořte kampaň

**technika/postup:** Krátká hraná etuda

**výtv.problém:** Převleky, líčení, rekvizity

**materiál:** Podle konkrétní etudy, ale obecně: karton, barvy, nůžky, řezák, lepidlo, provázek, drát atd.

Pozn. Dokumentace. fotografický aparát, příp.kamera. Dobré by bylo vytvořit improvizované pódium nebo přímo nějaký rám (televize), ve kterém se bude scénka odehrávat.

## Obsah (Prázdnoty)

Předmluva.....	1
1. Prázdnota jako neohraničenost.....	4
1.1 Východiska.....	4
1.2 Vymezení pojmu „prázdnota jako neohraničenost“.....	5
1.3 Oceánický pocit.....	6
1.4 Za hranice mozku – holotropní metoda.....	7
1.5 Perinatální vrstva nevědomí.....	8
1.5.1 BPM I.....	9
1.5.2 BPM II.....	9
1.5.3 BPM III.....	9
1.5.4 BPM IV.....	9
1.6 Transpersonální zážitky. ....	10
1.7 Prožitek kosmické jednoty, oceánská extáze.....	11
1.8 Umění jako pozvánka do našeho nevědomí.....	11
1.9 Co z toho tedy vyvodit?.....	12
1.10 Monochromní malba.....	13
1.10.1 Zero – „nová senzibilita“.....	13
1.10.2 Yves „Le Monochrome“.....	14
1.11 Závěr.....	15
2. Prázdnota jako neznámé - strach z prázdnoty.....	16
2.1 Východiska.....	16
2.2 Vymezení pojmu „prázdnota jako strach z prázdnoty“.....	17
2.3 Ornamet.....	18
2.3.1 Petr Kvíčala - ornamet v současném českém umění.....	19
2.4 Závěr.....	20
3. Prázdnota obsahová.....	22
3.1 Východiska.....	22
3.2 Vymezení pojmu „obsahová prázdnota“.....	22
3.2.1 Co je to „obsah“? .....	22

3.2.2 Význam.....	23
3.3 Příčiny.....	24
3.3.1 Ztráta vazby na minulost.....	25
3.3.2 Vztah ke stáří a strategie „zastarávání“.....	26
3.3.3 Boj o originalitu.....	26
3.3.4 Boj o identitu.....	27
3.3.4.1 Barbie identita.....	27
3.3.5 Říše rutiny.....	28
3.3.6 Kolečko v soukolí.....	29
3.4 Co s tím?.....	30
3.5 Tematizace obsahové prázdnoty.....	32
3.5.1 Je pop-art umění?.....	32
3.5.2 Americký pop-art.....	33
3.5.2.1 Témata.....	34
3.6 Závěr.....	38
4. Prázdnota jako možnost.....	40
4.1 Východiska.....	40
4.2 Vymezení pojmu „prázdnota jako možnost“.....	41
4.3 Krátký úvod do taoismu.....	42
4.4 „Prázdnota“ v taoismu.....	45
4.5 Čínská krajinomalba.....	45
4.6 Čchiu-Š-Chua.....	49
4.7 Závěr.....	51
5. Prázdnota jako absence.....	52
5.1 Východiska.....	52
5.2 Vymezení pojmu „prázdnota jako absence“.....	53
5.3 Strahovský stadion a Terezín.....	54
5.4 Zmizelé Sudety.....	56
5.5 Filosofické odůvodnění.....	58
5.6 Závěr.....	59
6. Závěr.....	60
7. Didaktický projekt.....	61

7.1 Struktura projektu.....	61
7.2 Prázdnota jako neznámé- boj s Prázdnou.....	62
7.3 Prázdnota jako možnost- vstoupit do obrazu.....	69
7.3.1 Reflexe.....	74
7.4 Obsahová prázdnota.....	75
Obsah.....	80
Použitá literatura.....	83

## Použitá literatura

- AJVAZ, M. *Světelný prales*. Praha: OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-080-7. s.27- 31.
- ARENDT, H. *Krise kultury : 4 cvičení v politickém myšlení*. Praha: Mladá fronta, 1994  
ISBN 80-204-0424-4
- BALEKA, J. *Výtvarné umění: výkladový slovník*. Praha: Academia 1997. ISBN 80-200-0609-5.
- BAUMAN, Z. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Slon, 1995. ISBN 80-85850-12-5.
- BOURRIAUD, N. *Postprodukce*. Praha: Tranzit, 2004. ISBN- 80-903452-0-4.
- DEMPSEYOVÁ, A. *Umělecké styly, školy a hnutí*. Praha: Slovart 2002. ISBN 80-7209-402-5.
- ECO, U. *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-1737.
- ENDE, M. *Nekonečný příběh*. Praha: Albatros 2001. ISBN 80-00-00957-9
- FINFRLOVÁ, P., VÍTKOVÁ, M. *Ornament v současném umění*. Hradec Králové: Galerie moderního umění v Hradci Králové, 2003. ISBN 80-85025-40-X.
- GIDDENS, A. *Unikající svět*. Praha: Slon, 2000. ISBN 80-85850-91-5.
- GROF, S. *Za hranice mozku*. Praha: GEMMA89, 1992. ISBN 80-85 206-12-9.
- HEIDEGGER, M. *Co je metafyzika?*. Praha. OIKÚMENÉ, 1993. ISBN 80-85241-39-0.
- HONEFF, K. *Pop-art*. Slovart, 2004. ISBN 80-7209-662-1
- HUYGE, R. *Umění a lidstvo – Larousse – Umění středověku*. Praha: Odeon, 1969.  
ISBN-neuv. s. 77-100.
- CHI -TIM LAI, YAN SCHANCHUN, CHAN TSONG – ZUNG. *Katalog z výstavy Čchiu – Š-Chua*. Krajiny. Praha: Galerie Rudolfinum, 2000. ISBN- 80-902194-9-7.
- KELLER, J. *Až na dno blahobytu*. Brno: Hnutí Duha, 1993. ISBN- neuvedeno.
- KESNER, L. *Hory a řeky bez konce. Krajina, zátíší a mikrosvět přírody v umění Asie a Evropy*. Praha: Gallery s.r.o., 1996. ISBN-86010-0080-00-7. s. 61 – 100.
- KVÍČALA, P. *Petr Kvíčala červenec 1984 až 28.2.2006*. Praha: Arber vitae, 2006. ISBN 80-86300-74-9.
- LIPOVETSKY, G. *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*. Praha: Prostor, 2003. ISBN 80-7260-085-0. s. 69 – 105.
- MÁCHA, K.H. *Máj*. Praha: Akademie, 2003. ISBN- 80-200-1119-6.
- MÍČKO, M.: *Testament mistra Wu*. Praha : Kovalam, 1997. ISBN 80-901825-4-2.

- MIKŠÍČEK, P., SPURNÝ, M., MATĚJKA, O., ZETSCH, S. *Zmizelé Sudety*. Český les, 2004. ISBN 80-86125-45-9.
- NAVRÁTIL, J. *Ve světě taoismu*. Praha: Avatar, 1992. ISBN 80-901385-0-0.
- ORWEL, G. 1984. Praha: Naše vojsko 1991. ISBN 80-206-0256-9.
- PECHAR, J. *Prostor imaginace*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství 1992. ISBN- neuv. s.26 – 27.
- ROESELOVÁ, V. *Didaktika výtvarné výchovy V., nejen pro základní umělecké školy*. Praha: UK v Praze PedF, 2001.
- SLAVÍK, J.: *Od výrazu k dialogu ve výchově. Artefiletika*. Praha: UK Ped F 1997. ISBN- 80-7184-437-3 s.55 - 65.
- SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění. (Teorie a praxe artefiletiky.)* 1. díl. Praha: UK Ped F, 2001. ISBN 80-7290-066-8
- SLAVÍK, J., WAWROSZ, P. (2004) *Umění zážitku, zážitek umění. (Teorie a praxe artefiletiky.)* 2. díl. Praha: UK Ped F, 2004. ISBN 80-7290-130-3
- SEDLÁČEK, Z. *Monochromie. Monochromní tendence v českém výtvarném umění po roce 1990*. Praha: ČMVU 2002. ISBN 80-7056-100-9.
- SMITH, E. - L. *Art today*. Praha: Slovart 1996. ISBN 80-85871-97-1.
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. Katalog z výstavy Petr Kvíčala: „60 dní červené, modré a žluté“. Praha: Galerie Nová síň, 1997. ISBN - neuv.
- WALTHER, I. F. *Umění 20.století*. Taschen, Slovart 2004. ISBN 80-7209-521-8.
- VALOCH, J. Text k výstavě Petr Kvíčala 1996-1999. ISBN- neuv.
- ZHOŘ, I. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: SPN, 1992. ISBN 80-04-25555-8.

Univerzita Karlova  
Katedra: výtvarné výchovy

Fakulta: pedagogická  
Studijní rok: 2004/2005

## **Zadání diplomové práce** (PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

pro **Marii Zemanovou**

obor učitelství Vv pro SŠ, ZŠ a ZUŠ

typ studia: prezenční

adresa: Za Strahovem 40, Praha 6, 16900 tel.: 233 351 751

V souladu s §11 Studijního a zkušebního řádu UK v Praze – Pedagogické fakulty  
zadávám Vám diplomovou práci na téma

### **Prázdnota**

Pokyny pro vypracování:

Zkoumejte téma prázdnoty vzhledem k různým společenským a kulturním kontextům, v různých dobách a kulturách. Zhodnoťte význam různých náboženských a filozofických náhledů na formu a obsah výtvarných děl v pracích umělců tvořících ve dvacátém a na počátku jednadvacátého století.

Na toto téma vytvořte řadu maleb.

Uplatněte získané zkušenosti s různým vnímáním a interpretací tématu v didaktickém projektu pro žáky různých věkových skupin, projekt alespoň z části v praxi ověřte, zdokumentujte a vyhodnoťte.

